CUADRANTE



El último año en la vida de Ramón del Valle-Inclán

"La media noche" a la luz de "El fuego": la guerra como experiencia narrativa en Ramón del Valle-Inclán y Henri Barbusse

Acario Cotapos en España. As súas "Voces de gesta": obra musical inspirada na "Tragedia pastoril" homónima de Valle-Inclán

Das desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -o caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do "Agro das Sinas" por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa

A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. V.

Historia de un guión cinematográfico: "Este que veis aquí"

"El Trueno Dorado": cuando los sueños se hacen realidad

La vocal que va debajo del punto o de la naturaleza posible de la dramaturgia. A propósito de "El Trueno Dorado", una dramaturgia sobre textos de Ramón del Valle-Inclán realizada por Juan Antonio Hormigón

El Trueno Dorado: Notas de una espectadora

Nº 22




CUADRANTE

CUADRANTE



Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola
Asociación de Amigos de Valle-Inclán *e a* Fundación Valle-Inclán





CUADRANTE

Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa.
Apartado de Correos nº 66
www.amigosdevalle.com

Xuño 2011

Director:
Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:
Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Xosé Luis Axeitos
Sandra Domínguez Carreiro
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Director Servicio de Publicacións:
Gonzalo Allegue

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Deseño e maquetación:
Carlos Sánchez Crestar

Ilustracións suplementarias :
Marcela Santórum *(ilustracións capa)*
Eugenio de la Iglesia *(encabezamento capítulos)*

Imprime:
Imprenta Fidalgo, S.L.
Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal: PO-4/2000

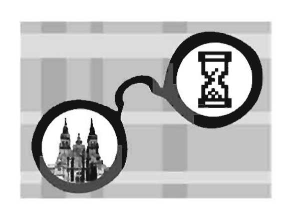
I.S.S.N.: 1698-3971

SUMARIO:



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2011

CEDRO



EL ULTIMO AÑO EN LA VIDA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN

Manuel Alberca
Joaquin del Valle-Inclán

Este periodo final, como casi toda su vida, ha sido descrito bajo la óptica del tópico: deseo de morir en Compostela, tertulia en el café Derby, entierro con tono esperpéntico... Ante la gran cantidad de materiales existentes resulta esencial proceder a una clasificación, obviando aquellos que por disparatados, como los recuerdos de Arturo Cuadrado y Maximino Castiñeiras o las insensatas versiones recogidas por Reigosa, contradicen el sentido común. Sólo como ejemplo: ¿es digno de crédito que, como afirmaba Arturo Cuadrado, don Ramón fuese a su tertulia en el café Español y no se quedase en ella porque no le dejaban hablar? ¿Alguien puede creerse que unos jovencitos provincianos no iban a escuchar al gran escritor con algo más que respeto, o que Valle-Inclán soportase tal trato? Una segunda categoría comprende aquellos testimonios que, conteniendo algunos datos veraces, no son sino recreaciones literarias como los obituarios de Santiso Girón o las donosas invenciones de Alvaro Cunqueiro, tan mudables con los años, pero al menos excelentemente narradas. Desfacer tantos tuertos –publicados muchos de ellos con posterioridad a 1936- sería demasiado extenso. Es más productivo ir de la mano de la correspondencia del autor, de informes médicos, testimonios contemporáneos de personas que tuvieron amplio trato con Valle-Inclán y de informaciones de la prensa local.

Evidentemente este artículo no puede tratar todos los aspectos biográficos ni bibliográficos en este año; por ejemplo, la relación con su hija mayor, María Concepción, que vivía en Vigo pero que no asistió a su entierro ni tampoco es mencionada entre los asistentes al homenaje celebrado en esa ciudad el veintisiete de marzo de 1936; el breve texto "Compostela" reproducido en *El pueblo gallego* y *La voz de Galicia* el veinticinco de julio de 1935 o si el autor realizó la revisión de *Flores de almendro* (1936). La opción elegida ha sido presentar una imagen del personaje real frente a la deformación tópica y típica.

VIGO Y VALLE INCLAN

Vigo ofrenda hoy a D. Ramón María del Valle-Inclán, su espíritu. La ciudad entregada al afán industrial, también sabe rendir a las letras, en la figura magna del autor de las "Sonatas", su fervor generoso y su íntima emoción.

Valle-Inclán ha muerto, pero Galicia ya sabe sentir el orgullo de sus glorias. Valle-Inclán, —del que hoy nos dá Maside su prestancia apostólica y su radiosa luz—, ha reencontrado a su Tierra.

Sin exageración alguna la situación de don Ramón en 1934 puede calificarse como muy difícil. Separado de Josefina Blanco, su esposa, tenía a su cargo tres de los hijos del matrimonio: Carlos, estudiante de Medicina y antes en el colegio de san Buenaventura en Compostela; Mariquiña, en la Plurilingüe en Madrid, y Jaime, en el Instituto de El Escorial. Cada mes se le retiraba la mitad de su sueldo como pago a Josefina Blanco restándole unas dos mil quinientas pesetas y dado que no podía ocuparse de sus libros, sus ingresos por este concepto eran escasos. Si

mal pintaban las cosas, el año de 1935 empezó peor: con un robo en la casa que tenía en la plaza del Progreso en Madrid;[1] nada de valor se llevaron los ladrones pero descerrajaron muebles y desordenaron papeles, hecho que mucho más tarde daría lugar al infundio de que la República había saqueado su vivienda.

(La única incautación de la que hay noticia es posterior a su muerte y no fue en su vivienda sino en el almacén donde guardaba sus ediciones. Josefina Blanco, en carta a Alfonso Reyes (5-IV-1937) lamenta que "[...] nuestras existencias de libros fueron incautadas lo mismo que las planchas de estereotipia y el material de imprenta de nuestra propiedad. Mi equipage [sic] de actriz, al tener que desalojar la casa que habitaba, también sufrió el estrago de la incautación y los incautadores no han respetado ni mi correspondencia de enamorada, que pasó a una comisaría donde fui llamada para explicar, cómo y porqué "un tal Ramón" me hablaba en 1904 de D. Jaime de Borbón...! [..]". Aún así, esta información precisa ser matizada a la luz del epistolario completo entre Blanco y Reyes).

La salud de don Ramón tampoco iba bien y así, el día ocho de enero, solicita con urgencia al Ministerio de Estado que le conceda licencia para internarse en el sanatorio del doctor Villar Iglesias. Aunque el permiso llegó once días después [2], Valle-Inclán no muestra prisa en trasladarse a Santiago. El siete de febrero escribe a Unamuno [3]: "[...] Querido don Miguel: Le adjunto la mencionada página que escribió Azorín. Si usted quiere concedernos el honor de su firma póngame un telegrama. Apremia el tiempo. Hay pendientes veinte penas de muerte y quizás nosotros podamos salvar alguna vida. Admirándole y queriéndole, le estrecha la mano[...]". A mediados de febrero[4], Ossorio y Gallardo, acompañado por el doctor Río Ortega, Azorín y Valle-Inclán, visita al presidente del gobierno para, casi con toda seguridad, entregarle el manifiesto *No más sangre, Excelencia.* Pocos días después viaja a san Sebastián[5] para dar una conferencia en el Ateneo Guipúzcoano -disertación que resultó ser altamente polémica, aunque es tema que no trataremos aquí- pero no sale hacia Galicia hasta el mes de marzo pues el recibo por el pago de su poema "Rosa de Zoroastro" –setenta y cinco pesetas de la época- lo firma en Madrid el cinco de marzo[6]. Aunque al día siguiente se estrena en esta ciudad la adaptación musical de *Voces de gesta* realizada por el compositor chileno Acario Cotapos[7], don Ramón no asiste al concierto porque viaja a Compostela. Su llegada fue el día seis[8] como indica la prensa santiaguesa el día siguiente –"Hállase en nuestra ciudad el notable literato gallego don Ramón del Valle-Inclán"- frente a las reseñas de otros diarios no compostelanos que dan el día siete.

Los motivos de esa demora, casi un mes y medio, son por el momento difíciles de explicar, pero es plausible que la razón fuese su falta

[1] "Sucesos varios. Robo a Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid* (Madrid, 24-I-1935, p. 2); "Nada menos que papeles", *La voz* (Madrid, 25-I-1935, p. 5).

[2] *Todo Valle-Inclán en Roma*, Santiago de Compostela, 2010, p.542-548.

[3] Salcedo, E., "Las cartas entre Valle-Inclán e Unamuno", *Tiempo de Historia* (Madrid, III, nº 27, II-1977).

4 "El presidente de la República", *El sol* (Madrid, 14-II-1935, p. 4); "Notas políticas", *La vanguardia* (Barcelona, ídem, p. 24).

[5] "Valle-Inclán expuso ayer en el Ateneo Guipúzcoano su opinión sobre la historia de España", *La voz de Guipúzcoa* (San Sebastián, 20-II-1935).

[6] *Valle-Inclán inédito* (Madrid, 2008, p. 267, 271, 272).

[7] "La vida musical", *El sol* (Madrid, 5-III-1935, p. 12); "Información musical", *La voz* (Madrid, 7-III-1935, p. 3).

[8] "Noticias", *El compostelano* (Santiago de Compostela, 7-III-1935); "Don Ramón del Valle-Inclán llegó ayer a Santiago de Compostela", *El pueblo gallego* (Vigo, 8-III-1935); "Crónica de Santiago. El señor Valle-Inclán", *La voz de Galicia* (La Coruña, *ídem*) ; "De sociedad", *Diario de Pontevedra* (Pontevedra, *ibid*).

de esperanzas en la curación, tal y como escribe a Azaña el nueve de mayo: "[...] He venido aquí verdaderamente enfermo. Aun cuando me lo callaba, yo lo sabía, y no tenía la menor esperanza de curarme. Por algo que había leído en libros que estudian estos males como el mío, sospechaba que el papiloma había degenerado en carcinoma, y que me quedaba poco de vida. No ha sido así y de esa aprensión estoy ya curado" [9].

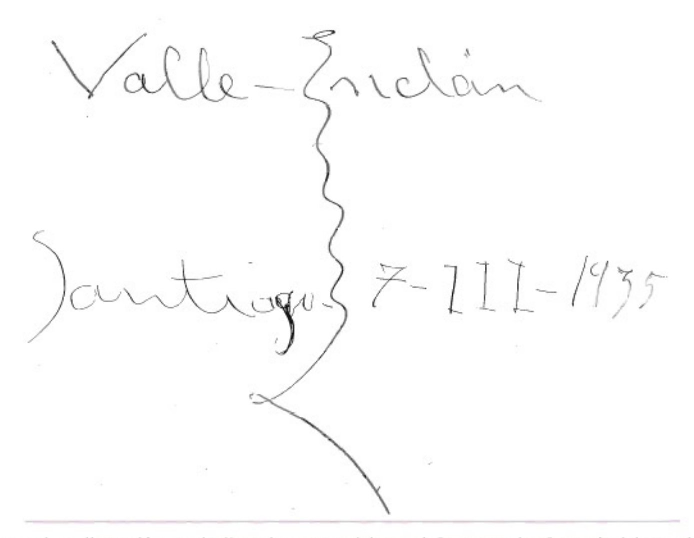
La afección que padecía -papilomas vesicales- la llevaba arrastrando durante mucho tiempo, posiblemente desde 1906 o 1907, con episodios más o menos graves y cólicos nefríticos. En los años treinta se había tratado con el doctor Salvador Román, en Madrid, quien le aplicaba sesiones de electrocoagulación, sin anestesia general ni raquídea. Más tarde siguió este procedimiento en Roma con el doctor Mingazzini pero su dolencia no tuvo mejora significativa. La decisión de viajar a Santiago vino dada por su amistad con el doctor Villar Iglesias, quien ya lo había atendido en 1924, y según recuerdos de su hijo:

"Don Ramón tenía una extraordinaria fe en la competencia profesional de mi padre, y por este motivo el año 1935 se vino de Madrid para ingresar en nuestra clínica. "Vengo para que haga usted un milagro conmigo" fueron las primeras palabras que don Ramón le dijo al llegar" [10].

Los primeros días se hospeda en el hotel Compostela y, fiel a su costumbre de no comentar su vida íntima, dice que se propone pasar "una temporada al lado de su hijo Carlos, que se halla aquí cursando sus estudios". Las



Hotel Compostela y Empresa Castromil. Foto cortesía del Hotel Compostela



Firma de Valle-Inclán en el Libro de Honor del Hotel Compostela. Cortesía del Hotel.

[9] Schiavo, L., "Cartas inéditas de Valle-Inclán", *Ínsula* (Madrid, XXXV, nº 399, II-1980, p. 1 y 12); Dougherty, D., "Nuevas cartas inéditas de Valle-Inclán a Azaña", *Revista de occidente* (Madrid, nº 59, abril-1986, p. 36).

[10] "Con el médico" por G.R., *Índice de artes y letras* (Madrid, IX, nº 74-75, IV-V-1954, p. 26).

notas de prensa de *El pueblo gallego* son contradictorias: si el día ocho informaba que "ha sido saludado por numerosos amigos y admiradores", dos días después L. Santiso Girón escribe que "llegó de improviso y, sin descansar en el hotel, salió en seguida de él, como un señor de su pazo, y se lanzó por las calles antiguas con temblorosa emoción de la que sólo su hijo, estudiante en Compostela, fue testigo" [11]. Parece más probable este último dato: una decisión repentina explica que se aloje en un hotel –en el que vivía su hijo Carlos- y no en el sanatorio como sería lo normal si estuviese acordada su llegada.

Internado en la clínica del doctor Villar Iglesias, de donde apenas sale, recibe visitas de Carlos, de sus grandes amigos Jacobo y Andrés Díaz de Rábago, de Estanislao Pérez Artime; charla con los doctores Villar Iglesias –padre e hijo- y mata las horas con la correspondencia a sus hijos y a las amistades madrileñas, la lectura y los solitarios de naipes. También retoma su proyecto de obras completas con el editor Manuel Aguilar, a quien en carta del diecisiete de abril, le pregunta "[...]si llegó la vez a mis obras completas, me distraería en este sanatorio la corrección de pruebas". A finales de mes es intervenido por el doctor Villar Iglesias con buenos resultados[12]. Tanto que el dos de mayo escribe a Aguilar diciendo que él mismo se encargará de buscar los números de *El sol* necesarios para incluir el último volumen de *El ruedo ibérico* en las obras completas: "[...] Ahora puedo hacerlo yo cuando regrese a Madrid" le dice lleno de esperanzas. Poco más tarde, el día nueve, en carta a Azaña conserva el mismo espíritu: "[...] Me aplican el rádium y sus resultados creo que serán eficaces. Con la salud he recobrado un poco de optimismo, y he empezado una novela. La llevo muy adelantada".

La novela es sin duda *El trueno dorado* que intentó publicar en el diario *Ahora*, pero se encontró con dos graves problemas. El primero la censura, una contrariedad permanente a lo largo de toda su actividad como autor: desde la publicación de las *Sonatas* en *El imparcial*, extraordinariamente mutiladas, pasando por *Divinas palabras* en *El sol* hasta llegar a su último año cuando el subdirector de *Ahora*, Manuel



Foto cortesía del Hotel Compostela



Foto cortesía del Hotel Compostela

[11] Santiso Girón, L., "Valle-Inclán en Galicia", *El pueblo gallego* (Vigo, 10-III-1935).

[12] "Noticias", *El compostelano* (Santiago de Compostela, 23-IV-1935); "Valle-Inclán operado", *El pueblo gallego* (Vigo, 23-IV-1935, p.13); "De sociedad", *Diario de Pontevedra* (Pontevedra, 23-IV-1935).

Chaves, que a pesar de su deseo de publicar algo de don Ramón en su periódico, le expone claramente "el temor de lo que me propone sea plato demasiado fuerte para los lectores de *Ahora* entre los que hay muchos mojigatos a los que no puedo escandalizar demasiado. Ya sabe usted, mejor que yo, lo que es un diario del signo del nuestro".

El segundo problema resultó ser un exceso de optimismo pues don Ramón tenía muy poco material escrito y así *El trueno dorado* vio la luz, incompleto, tras la muerte del autor.

Por tanto, en lugar de su novela póstuma, inicia una serie de colaboraciones –podemos calcular que cobraba unas doscientas cincuenta pesetas por cada inserción- en *Ahora* y, gracias a su espectacular mejoría, comienza a salir del sanatorio y realiza excursiones por Galicia. El nueve de junio, acompañado por el doctor Manuel Devesa –persona con quien trató mucho en este último año- Sánchez Harguindey y otros visita Coruña y Betanzos[13].

Hace vida social en Santiago, asiste en el casino a la exposición de Villafínez, se fotografía en la terraza de este establecimiento en la rúa do Vilar, pasea por la Alameda... El veintinueve de junio, en compañía de Devesa, Sanchez Harguindey y señora, va a Vigo, visita la redacción del *Faro de Vigo* y come con algunos de los redactores[14]; el ocho de julio visita en Ferrol el Segundo Certamen del trabajo de Galicia[15]; a finales de mes se desplaza hasta Tuy y probablemente cruza la frontera con Portugal aunque no hemos podido confirmar este extremo[16]. Y sin duda realizó otras visitas no recogidas en la prensa, como, al menos, una a Villagarcía y probablemente también a Cambados. Subrayamos que en todas estas excursiones está siempre presente el doctor Devesa y, curiosamente, nunca ninguno de los pretendidos amigos como Cuadrado, Barros Pumariño o García Sabell.



Valle-Inclán en el *Faro de Vigo*. Vigo, 29-VI-1935

Mientras disfruta de sus pequeños viajes, su vida en la prensa de fuera de Galicia parece seguir un derrotero completamente diferente. En junio salta la noticia de que Valle-Inclán había sido invitado al Congreso internacional de escritores que se celebraría en París y finalmente es elegido como miembro de la directiva de la Asociación internacional de escritores representando a España[17]. Si esto contó o no con el beneplácito de don Ramón, es algo que no podemos afirmar, pero toda pretensión de contemplar este hecho como una muestra de afinidades izquierdistas tropieza con las cartas

[13] "Valle-Inclán en La Coruña", *La voz de Galicia* (La Coruña, 11-VI-1935); A. Villar Ponte, "La Coruña y Valle-Inclán", *ídem* (23-VI-1935); "Valle-Inclán en La Coruña y en Betanzos", *ibid*, (25-VI-1935); *La tarde* (Vigo, 26-VI-1935).

[14] "Información gráfica" (fotografía de Valle-Inclán, Devesa, Isidoro Acebal y el director del diario), *Faro de Vigo* (Vigo, 30-VI-1935, p. 3); "La visita de Valle-Inclán", *ídem* (p. 5).

[15] "Ferrol. El II Certamen del trabajo de Galicia constituye un éxito extraordinario", *El pueblo gallego* (Vigo, 9-VII-1935); fotografía de Valle-Inclán en el Certamen, *ídem* (10-VII-1935, p. 14).

[16] "Valle-Inclán en Tuy", *Hoy* (Tuy, 4-VIII-1935, p. 3).

[17] "Un Congreso internacional de escritores", *El sol* (Madrid, 11-VI-1935, p.2); *Heraldo de Madrid* (Madrid, 13-VI-1935, p. 7); Domenchina, J. J., "El congreso internacional de escritores para defensa de la cultura", *La voz* (Madrid, 28-VI-1935, p. 2); "Se ha fundado la Asociación internacional de escritores", *La libertad* (Madrid, ídem, p. 7); "Valle-Inclán representa a España en la Asociación internacional de escritores", *El sol* (Madrid, ibid., p. 5).

enviadas a Azaña, donde es palmaria la concepción política de Valle-Inclán: una mezcla de religiosidad e ingenuidad junto con sus sempiternos conceptos sobre el destino de histórico de los pueblos y los hombres providenciales conductores de masas: "[...] sermones campesinos en las robledas y entre los maizales, con la técnica oratoria y la organización de las misiones que hacen los frailes [...]"; "[...] viene a ser usted como un bíblico Jehová [...]"; "[...] Me parece que podrá usted intentar la educación del pueblo español tan falto del sentido y del sentimiento del futuro, que constituyen el aliento histórico, la capacidad y la fe para hacer historia. Es posible que Lenin le inspirase al pueblo ruso una fe áspera y confortadora como esta que usted hace nacer en el pueblo español[...]". Finalmente recalcar que Valle-Inclán tuvo en su último año veleidades de presentarse a diputado como le comunica a Santos Martínez, que sería secretario de Azaña, el diecisiete de octubre: "[...] Si hubiese pronto elecciones me presentaría diputado con carácter de independiente, y hasta es posible que saliese" [18].


Pazo de la Rúa Nova. András. Vilanova de Arousa. Museo de Pontevedra. Cortesía de J. M. Leal.

Por otra parte el diario *Ahora* se había lanzado a publicar anécdotas de don Ramón, ocurrencia imitada por otras publicaciones como *Caras y caretas*, *Gracia y justicia* o *Heraldo de Madrid* [19]. Un material tan absurdo como falso que, ironías del tiempo, sería base para no pocas seudo biografías y cimiento para una serie de tópicos que oscurecerían, durante mucho tiempo, la personalidad del autor.

Volviendo a Galicia, en julio su amigo Victoriano García Martí, lleno de buenas intenciones, lanza la idea de un homenaje a Valle-Inclán consistente en regalarle una casa, propuesta acogida con entusiasmo por Fole, Devesa, Cunqueiro, Sigüenza...[20] El proyecto se va materializando en un pazo para Valle-Inclán: el de Rúa Nova. Tuvo apoyo de políticos como Romanones, Portela Valladares -con

[18] Martínez Sáura, S., *Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo* (Madrid, 1995, p. 346-347).

[19] La cantidad de anécdotas sobre Valle-Inclán en el diario *Ahora* es grande y mencionamos, a modo de ejemplo, "Un rezagado", *Ahora* (Madrid, 31-III-1935, p. 7); otras publicaciones, aunque más comedidas, ofrecen, por ejemplo, "De buena pasta", *Caras y caretas* (Buenos Aires, 13-IV-1935); "Antena literaria", *Gracia y justicia* (Madrid, 25-V-1935, p. 14) o "Tópicos. Anécdotas", *Heraldo de Madrid* (Madrid, 30-XI-1935, p.8).

[20] Son abundantes las reseñas de prensa sobre el homenaje. Haciendo una selección en *El pueblo gallego* pueden verse García Martí, V., "En honor de Valle-Inclán", (12-VII-1935, p. 1); Sigüenza, J., "En honor de Valle-Inclán" (14-VII-1935, p. 1); Fole, A., "Homenaje a Valle-Inclán" (16-VII-1935, p. 1); Devesa, "Don Ramón del Valle-Inclán y la juventud de Galicia" (17-VII-1935, p. 1); "El ayuntamiento de Coruña. Acuerda contribuir al homenaje de Galicia a Valle-Inclán" (18-VII-1935, p. 1); "5.000 pesetas para el pazo de Valle-Inclán" (21-VII-1935); Portela, M., "El pazo para Valle-Inclán"

la generosa entrega de cinco mil pesetas- o Lerroux, de personalidades de la cultura y casi puede decirse de toda la prensa gallega y madrileña. Don Ramón, ilusionado, redacta de su puño y letra las condiciones que debería de tener la cesión del pazo y la transmisión a sus herederos. Se crean Juntas en Santiago y en Madrid, se publican listas de donativos...y todo quedó en nada.

A finales de julio Valle-Inclán es uno de los firmantes del homenaje al nuevo catedrático de literatura, Manuel Losa, y preside el banquete que se le ofrece en el hotel España[21]. Fue su último acto público.

Su salud vuelve a deteriorarse debido a que uno de los efectos del tratamiento con radium, además de la fatiga, era la anemia y le afectó severamente. El diez de noviembre escribe a Santos Martínez Sáura: "Querido Santos: Estoy pasando unos días muy malos. Me ha disgustado mucho la muerte del pobre Bello y la angustiosa situación de la familia. La vida es dura. En mi salud he tenido un retroceso muy alarmante. El radium, entre sus efectos favorables, tiene el grave inconveniente de producir una gran anemia. Hace bien tres meses que se me ha presentado, y solapado con ella un recrudecimiento de mi viejo achaque bronquial, acompañado de una persistente febrícula.

Hace cosa de unas semanas me agravé de modo alarmante, y tuve calenturas rozando los 40°. Al presente han cedido, y la mayor no pasa de 38 [...]" y continua con los problemas del pleito con Josefina Blanco, al que volveremos más adelante.

La muerte de Luis Bello Trompeta, persona muy allegada, había ocurrido el cinco de noviembre y su familia quedó en la indigencia y, para más inri, uno de sus hijos, Lorenzo, cumplía pena de prisión. Dos días después del óbito el Ateneo de Madrid inició una suscripción popular que más adelante, en diciembre, volvería a las planas de los diarios, organizada esta vez por mujeres amigas de la familia Bello. Don Ramón, además del dolor de la pérdida de un amigo, tuvo que ver en ella una imagen del futuro tras su muerte: él y tres de sus hijos vivían de la mitad de su sueldo como director de la Academia de bellas artes de Roma, de lo que producían sus colaboraciones en prensa y los escasos ingresos por sus libros; Josefina Blanco recibía la otra mitad y aunque tenía, desde 1932, el puesto de profesora supernumeraria de declamación práctica en el conservatorio de Madrid, con dos mil pesetas anuales[22], era a todas luces insuficiente. La angustia de lo que podría suceder tras su fallecimiento se reflejaba en el espejo de la muerte de Luis Bello.

A la vista de estos datos podemos concluir que, en primer lugar, tuvo una gran mejoría, particularmente durante los meses de junio y julio, empeorando a finales de agosto y agravándose a finales de septiembre o comienzos de octubre, como también indica el parte del equipo médico reproducido más adelante.

En segundo lugar, es fácilmente comprobable que con pocas excepciones, la prensa gallega informa de las apariciones públicas de Valle-Inclán, de ahí que no haya ninguna reseña significativa desde agosto hasta su fallecimiento, pues don Ramón no abandona

(27-VII-1935, p. 1); Cunqueiro, A., "Festa a don Ramón del Valle-Inclán" (1-VIII-1935, p.1).

En la prensa gallega, entre otros, "El homenaje de Galicia a Valle-Inclán", *El eco de Santiago* (Santiago, 20-VII-1935); "El homenaje a Valle-Inclán", *El país* (Pontevedra, 26-VII-1935); "El homenaje a Valle-Inclán", *La voz de Galicia* (La Coruña, 1-VIII-1935, p.1; también los día 2, 4 y 9 de agosto); "El homenaje a Valle-Inclán", *El pueblo gallego* (Vigo, 8-VIII-1935, p.1).

En la prensa madrileña, entre otros, "El homenaje de Galicia a Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid* (Madrid, 1-VIII-1935, p.5); "El señor Lerroux ofrece su apoyo para el homenaje de Galicia a Valle-Inclán", *Ahora* (Madrid, 1-VIII-1935, p. 24); Bello, L., "La Rúa Nova. El pazo de Valle-Inclán", *Política* (Madrid, 8-VIII-1935, p. 2); "Homenaje nacional a Valle-Inclán", *El sol* (Madrid, 11-VIII-1935, p. 3).

[21] "Homenaje al nuevo catedrático don Manuel Losa", *El compostelano* (Santiago, 18, 22 y 23-VII-1935); Devesa, "Manuel Losa, su homenaje", *idem* (24-VII-1935).

[22] *Gaceta de Madrid* (Madrid, nº 282, 8-X-1932, p. 161).

el sanatorio más que muy esporádicamente, probablemente algún paseo por la Alameda, acercarse hasta algún café cercano, y poco más. Por sentido común, dado su estado y los efectos del tratamiento con radium, no debió de prodigarse; como rememora Santiso Girón en un dato que aceptamos como cierto: "Contra la prescripción facultativa, incluso contra su costumbre, aquella noche salió por las solitarias rúas compostelanas [...]" [23].

Para conocer sus pasos en esos meses que mejoró su salud, el testimonio del doctor Devesa es inmejorable pues como ya indicamos fue asiduo acompañante de Valle-Inclán en todas las excursiones y paseos, y además escribe muy próximo a los hechos. Devesa cuenta como en un café Valle-Inclán "comenzó a hablar con el más raro prestigio que jamás hayan tenido los hombres [...] Unas cuantas cabezas mozas están prendidas en el encanto de su palabra y en el ambiente del café las espiras del humo quieren ser incienso votivo [...]". En otro artículo, ya tras la muerte, dice: "[...] las gentes andan algo despistadas sobre muchas cosas de importancia suma. Frecuentaba don Ramón con un donaire tan simpático –bares y cafés-. Pero su mesa pronto se tornaba cátedra y admirado auditorio sus acompañantes. Maravillaba el rigor académico de sus conversaciones y la disciplina estrecha de sus disertaciones. Nunca se producía –no obstante su causticidad e ingenio- de un modo arbitrario [...]" [24].

Otro testimonio contemporáneo es el de Ramón Armada: "Don ramón María de Asís Valle-Inclán y Montenegro se sienta a un velador de la mesa de un café. Es una fresca tarde del mes de julio [...] Don Ramón, en la hora véspera en que le enfoca este cronista, está solo [...] Alguna vez le sorprendió este cronista, siempre objetivo, peripatético por el porche de la plaza de Cevantes en la cual en fructífera tertulia esparce su ocio patológico [...]" [25].

Curiosamente ninguno menciona la existencia de una tertulia ni en el café Derby ni en ningún otro lugar, y ninguna publicación lo hará –y vaya si corrieron ríos de tinta- en el año siguiente. Si tomamos el significado de la palabra –"reunión de personas que se juntan habitualmente para conversar"- no hubo ninguna tertulia, pero es de puro sentido común que Valle-Inclán, en los meses de mejoría, acudió a cafés, bien solo, bien con otras personas, pero abandónese ese tópico de Valle-Inclán tertuliano y recuérdese al hombre enfermo, cansado y angustiado por el futuro de sus hijos.

A esta preocupación se suma en sus últimos meses el pleito de divorcio, no sin un cierto encono contra su ex mujer. Muy probablemente sea este el motivo de la carta a Tanis del veinticinco de octubre solicitándole gestiones para obtener una cédula "pues me hace falta para otorgar un documento público" [26].

En la ya mencionada carta a Santos Martínez del diecisiete de octubre le pide ayuda para influir en los jueces: "[...] Y ahora un encargo que te ruego no descuides: El 14 de diciembre será la vista de mi pleito de divorcio. Tú sabes cuánto me interesa ganarlo. Es absurdo que pese sobre mí la obligación de 2.500 pesetas de alimentos mensuales. ¡Para qué voy a decirte!...

La gentuza de la toga es más gentuza y más ultramontana, todavía, que la de iglesia. Yo, sin tener significación, ni categoría, ni puesto en la política, ni el favor que supone pertenecer a la plana mayor de un partido, tengo en cam-

[23] Santiso Girón, L., "Valle-Inclán (anecdotario de sus últimos días)", *El pueblo gallego* (Vigo, 22-I-1936, p. 16).

[24] Devesa, "Don Ramón del Valle-Inclán en Santiago de Compostela", *El compostelano* (Santiago, 10-VI-1935); "Homenaje a don Ramón del Valle-Inclán", *ídem* (17-III-1936). Otros artículos de este mismo autor "Don Ramón del Valle-Inclán", *Faro de Vigo* (Vigo, 9-VI-1935, p. 10); "Siempre estará con nosotros", *La voz de Galicia* (6-I-1936, p. 1), "Don Ramón del Valle-Inclán", *El compostelano* (ídem); "Homenaje a don Ramón del Valle-Inclán", *ídem* (27-III-1936).

[25] Armada Quiroga, R., "Semblanza antañona", *El compostelano* (Santiago, 16-VII-1935).

[26] Viana, V. y Torrado, R., "Epistolario entre Valle-Inclán y Tanis de la Riva", *Cuadrante* (nº 5, p. 64).

bio la malquerencia de las derechas, y hay un placer en ellas, maltratándome.. Sino busco manera de llegar a los señores del margen, me temo que continúe el absurdo de suponerme millonario: Los señores del margen son: Cremades, Vieites, Cobián y Santaló; este ponente. ¿Puedes tú tener alguna información respecto de estos señores? ¿A qué partido pertenecen? ¿Qué recomendaciones son buenas para ellos? Si puedes darme alguna noticia te lo agradeceré [...]".

Y en la misiva posterior del diez de noviembre continua: "[...] De mi pleito te diré que en efecto no se ventila la cuestión de alimentos de un modo directo, pero si lo gano, declarando culpable a la parte contraria, habré solucionado igualmente este asunto, por cuanto el cónyuge culpable no tiene derecho a alimentos [...]".

Recluido en el sanatorio vuelve a la idea de publicar *El trueno dorado*. Sale muy poco, como mucho algún paseo por la cercana alameda. La fotografía con el joven doctor García Sabell, Sánchez Harguindey y otros (si no está cortada) probablemente corresponde a finales de otoño: ambos doctores con abrigo, don Ramón con capa. Otra fotografía, probablemente de estos meses finales, le muestra en cama: un pijama a rayas, un cartapacio en el regazo y una baraja de cartas en la mano con la que hace solitarios para matar el tiempo[27].


Valle-Inclán con Domingo García Sabell. Alameda de Santiago, 1935

A comienzos del mes de diciembre parece experimentar una mejoría por la carta del día dieciséis que le envía Chaves, el subdirector de *Ahora*:

"Querido don Ramón: me han alegrado mucho sus noticias. Lo importante es que se sienta usted fuerte otra vez y haya pasado el arrechucho. Ahí le mando las pruebas de la novela. No hay ningún inconveniente en darla como usted dice. Lo malo es que la publicación aunque sea semanal le alcanzará a usted enseguida. Con este temor no me he atrevido a darla no obstante haberla anunciado.

Si usted cree poder terminarla en dos, tres, cuatro semanas acometeremos inmediatamente su publicación. En este caso no hay desde luego inconveniente en irle abonando las entregas a partir de ahora mismo. Digo hoy a la administración que le giren quinientas pesetas y espero me mande original cuanto antes para poder justificar ante los hombres de la caja los sucesivos envíos.

Lo importante, querido don Ramón, es que usted se sienta con ánimos. En todo lo que de mí dependa mande usted

Chaves

Hoy 16 / XII / 35".

El problema era el mismo que a comienzos

[27] Una reproducción, más aceptable que otras anteriores, en Cierco, E., "Lo que es el talento", *Ya* (Madrid, 15-XII-1971). Aunque en *ABC* (Sevilla, 8-I-1936, p. 9) se publicó una fotografía de Diez Casariego, con el pie de que era el último retrato del escritor, es un error pues corresponde a 1933.

de año: muy poco material escrito. De hecho, cuando se publica en el diario madrileño en seis entregas, de dos planas cada una, la primera de ellas lleva un dibujo que ocupa entre dos tercios y un tercio de la plana, sin duda para que dure más tiempo. De lo contrario en tres entregas, como mucho, estaría completo *El trueno dorado.*

A mediados de diciembre su estado se agrava fatalmente y pronto su estado de salud es asunto periodístico. Una breve nota "Se ha agravado en la enfermedad que viene padeciendo nuestro amigo el ilustre literato don Ramón del Valle-Inclán al que deseamos una pronta mejoría" le dedica un diario compostelano[28] frente a, paradójicamente, la prensa madrileña que ofrece informaciones más detalladas y extensas: "Valle-Inclán continúa gravísimo después del análisis de sangre efectuado, que reveló la presencia de la urea en gran cantidad. A pesar de la dieta de leche y agua a que está sometido, continúa la intoxicación en el mismo grado. El gran poeta dramático continúa en el mismo estado y se pasa el día soñoliento y a veces en delirio. Apenas puede conversar un rato muy breve con sus familiares y amigos íntimos. Es muy de temer que pronto se produzca un desenlace fatal [...] A última hora de la tarde recibimos noticias tranquilizadoras [...] Dentro de la gravedad ha experimentado una cierta mejoría [..]"; "Santiago de Compostela, 5 (dos de la madrugada) desde hace días se halla gravemente enfermo el ilustre escritor [...] Hoy la dolencia adquirió caracteres muy graves debido a la presentación de la uremia. Se teme un fatal desenlace. Lo acompañan su hijo Carlos y varios amigos y médicos de la localidad" [29].

"Ramón del Valle Peña Inclán", natural de Villanueva de Arosa, casado, de profesión escritor, fallece el día cinco de enero a las tres de la tarde siguiendo el certificado de defunción[30]. Sus últimos días debieron ser tal y como indican las dos informaciones de prensa antes citadas, plenamente coherentes con el cuadro médico: sopor, delirios, pérdida de consciencia... coincidentes además con el parte médico de los doctores que lo atendieron: "Notas médicas oficiales. La asistencia médica que acompañó a Valle-Inclán en su estancia en Compostela, nos ha facilitado las siguientes notas: "Hace aproximadamente un año de la venida de don Ramón del Valle-Inclán para someterse a tratamiento de un grave proceso de vejiga, habiendo obtenido una pronta y notable mejoría que le permitió dedicarse a su actividad acostumbrada.

Desde comienzos del último octubre se reproduce el proceso con caracteres de malignidad, no consiguiendo retener el mal todos los recursos de la ciencia médica. Avanza rápidamente el mal y hace unos veinte días se presentan síntomas alarmantes que llevan a formular un pronóstico fatal. Por desgracia, se confirma ese pronóstico, sucumbiendo a un padecimiento contra en el que en la mayoría de los casos son inútiles los recursos. Falleció a consecuencia de un coma rápido" [31].

Después de leer estas líneas no cabe duda de que las invenciones sobre sus últimos momentos van contra el más mínimo sentido común, a no ser que un "coma rápido" sea compatible con ese Valle-Inclán pleno de facultades, de agudas sentencias póstumas, que circula como la mala moneda. En sus últimos momentos solamente lo acompañaban tres personas: los doctores Villar Iglesias y su hijo, como siempre ha mantenido Carlos del Valle-Inclán Blanco y como indicaba Villar Iglesias (hijo): "[...] sólo había tres personas con él en aquel momento:

[28] "Noticias", *El compostelano* (Santiago, 3-I-1936).

[29] "Valle-Inclán, enfermo de gravedad", *Heraldo de Madrid* (Madrid, 4-I-1936, p.11) y "Don Ramón del Valle-Inclán, gravemente enfermo", *La libertad* (Madrid, 5-I-1936, p. 3).

[30] Copia del certificado de defunción en el Museo Valle-Inclán de A Pobra do Caramiñal.

[31] "Santiago", *El pueblo gallego* (Vigo, 7-I-1936, p. 12); "El fallecimiento de don Ramón del Valle-Inclán", *El eco de Santiago* (Santiago, 6-I-1936).

mi padre, yo y su hijo Carlos". Y ninguno de los tres contó nada sobre los últimos momentos. Por supuesto que amigos y allegados como Andrés Díaz de Rábago, Tanis de la Riva, o amigos de su hijo Carlos, como Barros Pumariño, se acercaron al sanatorio a interesarse por su estado, y es evidente que había más doctores,... pero de ahí a que la habitación de un enfermo agonizante fuese un entra y sale de visitantes, o que un numeroso grupo de personas –varían según la prensa, pero oscila entre cinco y nueve- estuviese presente mientras lanzaba su último suspiro marca la diferencia entre la sensatez y la estupidez.

Maside y Juan Luis toman apuntes del cadáver de don Ramón; el escultor Asorey hace una mascarilla y un vaciado de la mano; Castelao no estaba en Santiago y se inventó años después su figura yacente.

El entierro se celebró el día seis de enero

Folio trescientos quince

Núm. 344

NOMBRES Y APELLIDOS

Don Ramón Valle Peña Inclán

REGISTRO CIVIL DE SANTIAGO

DISTRITO DE SANTIAGO

En la ciudad de Santiago, provincia de La Coruña, a las diez y seis *y* veinte *minutos del día* siete *de* Enero *de mil novecientos* treinta y seis. *Ante D.* [illegible] *Juez municipal* — *y D.* Juan Pintos Valeiras, *Secretario* suplente, *se procede a inscribir la defunción de D.* Ramón Valle Peña Inclán *de* setenta años *natural de* Villanueva de Arosa *provincia de* Pontevedra, *hijo de D.* Ramón *y de D.ª* Dolores *domiciliado en* el Sanatorio *del* Dr. Villar Iglesias *núm.* — *piso* —, *de profesión* Escritor *y de estado* casado

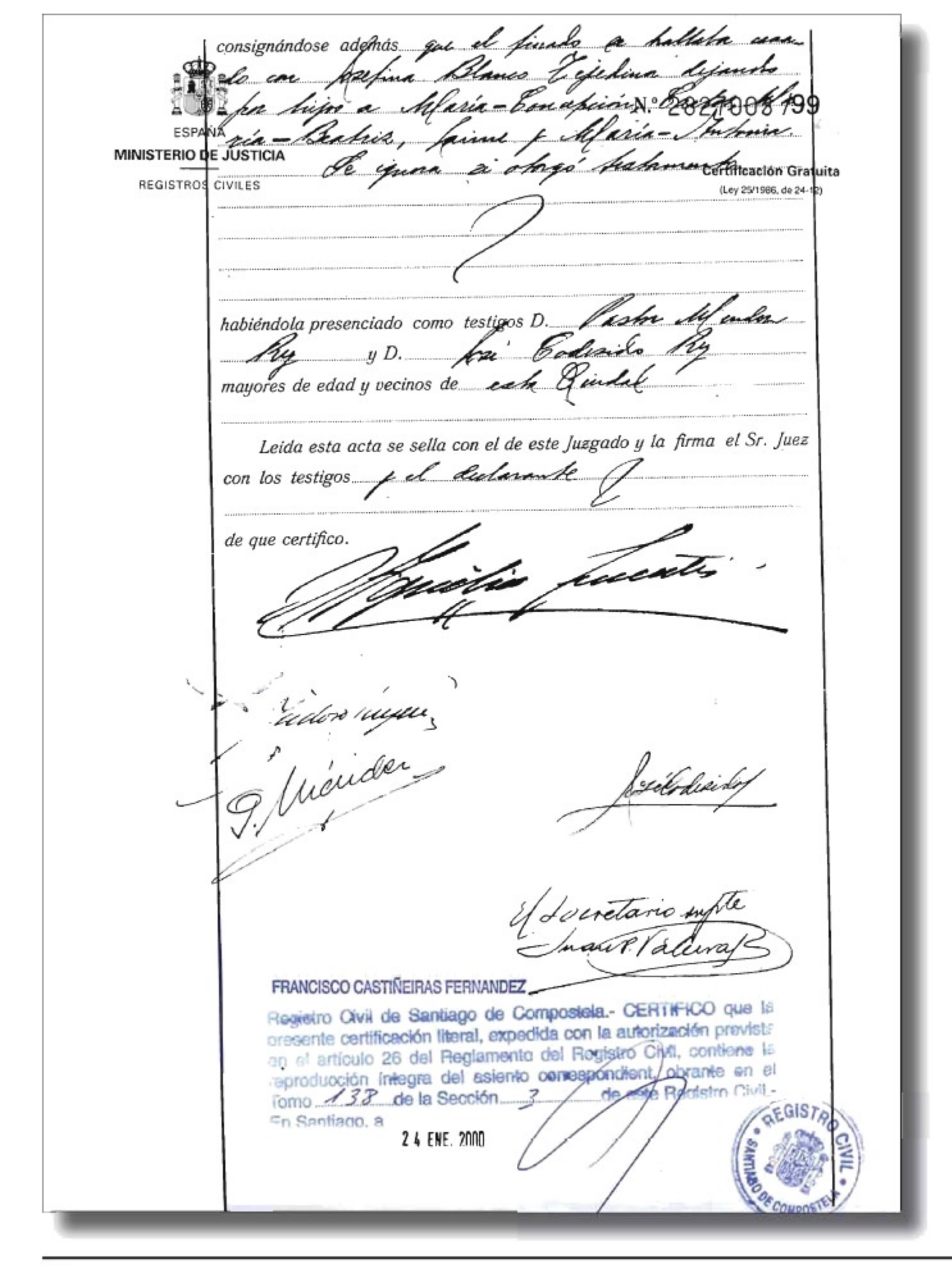
falleció en dicho Sanatorio *el día* — *de* anteayer *a las* quince *y* — *minutos, a consecuencia de* [illegible] *según resulta de* certificación del Médico Don Manuel Villar Iglesias *y reconocimiento practicado, y su cadáver habrá de recibir sepultura en el Cementerio* general.

Esta inscripción se practica en virtud de manifestación verbal de Pedro Vázquez Fernández mayor de edad y de esta vecindad

Acta de defunción de Valle-Inclán. Cortesía de Antonio González Millá, director del Museo Valle-Inclán en Pobra do Caramiñal.

bajo una lluvia implacable; su hijo, amigos, autoridades y una gran cantidad de personas acompañan el cortejo al cementerio de Boisaca. En ninguna publicación, española o latinoamericana, se recoge que alguien se abalanzase sobre el ataúd para arrancar el crucifijo, en ninguna. Tardará muchos años en salir a la luz este dislate que cualquiera puede juzgar con un simple experimento: Tómese la molestia de acercarse a una funeraria para probar la sujeción del crucifijo –no suelen estar pegados- e imagínese que, bajo la lluvia, salta sobre el ataúd sin perder el equilibrio y arranca el crucifijo. Es una proeza. Además, ¿dónde está la prueba de que la caja mortuoria de don Ramón tuviese un crucifijo y que fuese una pieza exenta y no una cruz tallada en la madera de la tapa?.

Pero tanto ésta, como las demás invenciones posteriores al fallecimiento, exigen tanto espacio que deben dejarse para otro día.



ESPAÑA
MINISTERIO DE JUSTICIA
REGISTROS CIVILES

N.º 282[illegible]008 799

Certificación Gratuita
(Ley 25/1986, de 24-12)

consignándose además que el finado se hallaba casado con Josefina Blanco Tejerina dejando por hijos a María-Concepción, Carlos, María-Beatriz, Jaime y María-Antonia. Se ignora si otorgó testamento.

habiéndola presenciado como testigos D. Pastor Méndez Rey y D. José Codesido Rey mayores de edad y vecinos de esta Ciudad

Leida esta acta se sella con el de este Juzgado y la firma el Sr. Juez con los testigos y el declarante

de que certifico.

El Secretario suplte

FRANCISCO CASTIÑEIRAS FERNANDEZ

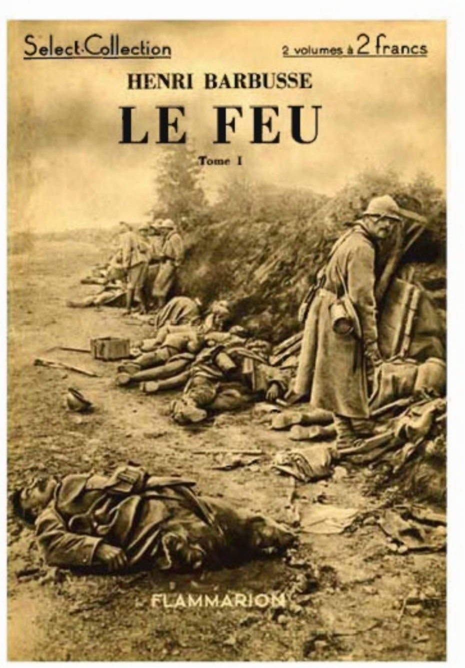
Registro Civil de Santiago de Compostela.- CERTIFICO que la presente certificación literal, expedida con la autorización prevista en el artículo 26 del Reglamento del Registro Civil, contiene la reproducción íntegra del asiento correspondiente, obrante en el Tomo 138 de la Sección 3 de este Registro Civil.-
En Santiago, a 24 ENE. 2000

REGISTRO CIVIL · SANTIAGO DE COMPOSTELA



LA MEDIA NOCHE A LA LUZ DE *EL FUEGO:* LA GUERRA COMO EXPERIENCIA NARRATIVA EN RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN Y HENRI BARBUSSE

Antonio Espejo Trenas



En un reportaje de Alfredo Marqueríe, Ramón del Valle-Inclán confiesa que "había recibido una invitación de Barbusse para asistir al Congreso Mundial de la Paz que se celebrará en París",[1] relación confirmada por el comunista Julián G. Gorkin en una entrevista al escritor francés para la revista *Estampa* en las postrimerías de 1932.[2] Dos décadas atrás, Barbusse y Valle-Inclán habían emprendido, todavía sin vincularse, dos proyectos literarios que demuestran el nexo indispensable de historia, arte y compromiso, justo en el apogeo de la gran debacle colectiva que supone la Primera Guerra Mundial.

Respecto a la literatura europea de la época,[3] *Le feu* (1916) y *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) [4] representan la fundación de un género narrativo que encuentra un gran desarrollo hacia el fin de la contienda, con la obra *¡Abajo las armas!* de Berta de Suttner como precedente inmediato y cuya autora es galardo-

* Este artículo es una versión corregida y ampliada de mi aportación al VIII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea, celebrado en la Universidade da Coruña y Vilanova de Arousa entre el 2 y el 5 de octubre de 2007.

[1] "A la cabecera de don Ramón". *Informaciones*. Madrid, 24 de junio de 1932. Cit. por Joaquín y Javier del Valle-Inclán (1994: 524).

[2] "Barbusse querría hacer ese viaje [a América Latina], abrazar a amigos y admiradores hispanoamericanos; ha aprendido incluso el español, que habla y escribe casi correctamente —Valle-Inclán me mostró hace poco una carta suya, con una larga nota en castellano—; pero, enfermo y cargado de tareas, no se atreve a emprenderlo" (Julián G. Gorkin, 1932: 12).

[3] "Sus crónicas, reunidas más tarde en un volumen, se anticipan a toda la literatura pacifista que irrumpe a la conclusión del conflicto. Escrita en 1916 y revisada para su publicación como libro en 1917, coincide con *El fuego* (1916) de Barbusse y precede a *Batalla naval* (1917) de Reinhard Goering, *En tormentas de acero* (1920) de Ernst Jünger, *Bautismo de fuego de un hombre en 1917* y *Tres soldados* (1921), ambas de John Dos Passos [...]" (Hormigón, 2003: 76).

[4] En nuestro trabajo, recurrimos a la edición de *La media noche* inscrita en la última *Obra completa* de Valle-Inclán (2002), así como a la traducción al castellano de *El fuego* (1917), acometida por Ciro Bayo. Curiosamente, en la publicidad de la editorial Caro Raggio que contiene este volumen se incluye el anuncio de un libro en preparación de Julián Sorel (seudónimo de Modesto Pérez), *Valle-Inclán. Los hombres del 98*, que nunca sería impreso.

nada con el premio Nobel de la Paz en 1905.[5] A consecuencia del estallido de la Gran Guerra, los libros de tema antibelicista se multiplican en todo el ámbito continental, aunque tendremos que esperar a la publicación de *Sin novedad en el frente* (1929) de Erich Maria Remarque para atestiguar un auténtico fenómeno de masas (de hecho, en menos de un año, la traducción española de Benjamín Jarnés alcanza los sesenta y dos mil ejemplares).[6] Vicente Blasco Ibáñez, testigo de excepción en el frente y autor de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), es una de las voces que denuncia, de manera recurrente, las aspiraciones imperialistas de Alemania y sus aliados.

> ¡Una guerra mundial, una guerra cuyo término nadie conoce, cuando los hombres creían en la paz más que nunca, y guiados por la ciencia y el arte, según Goethe, no tienen patria, avanzaban hacia la mayor perfección posible, hacia la ciudad futura soñada por este poeta generoso y humano, del que son nietos espúreos los intelectuales alemanes que ahora glorifican las hazañas bárbaras del militarismo de su país como algo divino! (Blasco Ibáñez, *Historia*: 12).

También de la mano de Blasco Ibáñez (1919), hallamos el primero de los retratos de Henri Barbusse en nuestro país, quien es descrito como la gran revelación francesa de los últimos años.[7] Durante el recuento de sus hitos biográficos, el escritor valenciano nos informa de la coherencia del activismo socialista de Barbusse, así como del sentido de la participación en la guerra y la posterior creación de una obra original y comprometida.

> Durante veintitrés meses, este soldado-hombre, este guerrero de la humanidad, que luchaba por un ideal altruista, combatió verdaderamente, como puede combatir un infante obscuro, en las duras trincheras del Aisne y del Artois, participando de los sufrimientos de tantos héroes anónimos.
> Dos veces fue citado en la orden del día por actos de arrojo, y una vez vio su cuerpo teñido por su propia sangre. Al fin, los médicos le obligaron a retirarse del frente. Su salud precaria estaba quebrantada por una nueva enfermedad, contraída en los penosos servicios de las trincheras.
> Entonces, este antimilitarista que había derramado su sangre se creyó con derecho a derramar un poco de tinta; al revés de algunos escritores belicosos y patrioteros que derramaron en París, lejos de la guerra, tantos regueros de tinta, guardando preciosamente su sangre (Blasco Ibáñez, 1919: 15-16).

Mientras Barbusse culmina la elaboración de los últimos párrafos de *El fuego* en diciembre de 1915, Ramón del Valle-Inclán se encuentra participando en la polémica que sucede en España tras la neutralidad gubernamental ante el conflicto. Enfrentado a la opinión del carlismo oficial[8] que capitanea Juan Vázquez de Mella,[9]

[5] "Jamás se ha escrito un libro que anatematice la guerra y enseñe a odiarla tanto como el presente, inspirado en los santos ideales del amor y la paz entre los hombres; no hay ninguno, entre todos aquellos de marcadas tendencias pacifistas, que a él se iguale y que como él haya recibido en tal concepto el aplauso universal" ("Prólogo", en Suttner, 1915: 5).

[6] "Y, sin embargo, no es un libro tendencioso, político, como otros. Acaso sea esto lo que mejor explica su éxito: su objetividad, casi su impasibilidad. No desfigura la guerra con la pasión. La refleja fríamente, como en un espejo. Ha enseñado a ver la guerra tal como fue. Les ha enseñado a verla incluso a los que la vivieron, pero que, por falta de imaginación, no pudieron representársela y expresársela como Remarque. Su obra es una representación y un libro representativo: un espejo y una catarsis. De ahí su éxito sin igual" (Remarque, 1929: 8).

[7] "En 1913 era casi un ignorado. Hoy es el escritor francés que lleva conseguidos mayores éxitos de librería. Desde los buenos tiempos de Emilio Zola no se había visto nada semejante. Sus dos novelas *El infierno* y *El fuego* han ido más allá de las famosas tiradas obtenidas por el maestro de Medán. *El infierno* ha pasado del millar 200. De *El fuego* se han vendido en Francia más de 300.000 ejemplares" (Blasco Ibáñez, 1919: 5).

[8] "Entre don Jaime y su partido hubo escasa comunicación, a causa de residir éste en Frohsdorf (Austria) durante la guerra, salvo algunas salidas que hizo a Alemania y Suiza mientras duró aquélla. El partido nunca dudó de que don Jaime viera con buenos ojos la posición que adoptó en el grave conflicto europeo, ni tuvo la menor indicación, ni la más tenue sospecha de que al obrar así contravenía órdenes, ni siquiera insinuaciones, ni aun sentimientos de su caudillo; pero al terminar la contienda, con la rendición de las armas germano-austríacas, las que fueron vencidas sin ser derrotadas, se publicó una carta de don Jaime, cuya inspiración y redacción todos atribuyeron a don Francisco Melgar, que fue largo tiempo secretario suyo (como antes lo había sido de su augusto padre) y decidido partidario de Francia, donde residía desde hacía varios lustros, carta que cayó como una bomba, produciendo verdadero estrago y estupefacción en las filas carlistas" (Oyarzun, 1969: 492).

LE CARLISME ET LA FRANCE

Don Ramon Maria del Valle Inclan, le plus illustre peut-être et certainement le plus original des écrivains espagnols, vient d'arriver à Paris. Il est à la littérature de l'Espagne ce que Zuloaga est à sa peinture. L'homme lui-même, avec son étrange visage qu'une immense barbe encadre, son corps maigre, son unique bras (il perdit l'autre pendant les luttes héroïques de sa jeunesse), est un personnage inoubliable. Dans son œuvre il y a, comme chez Barbey d'Aurevilly, l'obsession des âmes superbes et indomptées, des tragiques amours et des mystères sataniques. L'un de ses personnages, le



La rencontre, à Paris, de deux personnalités carlistes : Don R. M. del Valle Inclan et Don F. Melgar.

Section photographique de l'Armée.

Corpus Barga, Valle y Melgar en París

el maestro gallego congenia con el criterio del pretendiente don Jaime de Borbón y defiende en público su francofilia. En medio de tales disputas, la figura de Valle-Inclán es reconocida en el extranjero como la de un intelectual de prestigio y uno de los autores más sobresalientes. Así aparece reflejado, tanto en una columna de Corpus Barga para el diario republicano *El País* como en la crónica parisina que, a mediados de mayo de 1916, destacan la llegada de Valle-Inclán a la estación de Orsay y su encuentro con Francisco Melgar, antiguo tutor y secretario del delfín carlista.

> Don Ramon Maria del Valle Inclan, le plus illustre peut-être et certainement le plus original des écrivains espagnols, vient d'arriver à Paris. Il est à la littérature de l'Espagne ce que Zuloaga est à sa peinture. L'homme lui-même, avec son étrange visage qu'une immense barbe encadre, son corps maigre, son unique bras (il perdit l'autre pendant les luttes héroïques de sa jeunesse), est un personnage inoubliable. Dans son oeuvre il y a, comme chez Barbey d'Aurevilly, l'obsession des âmes superbes et indomptées, des tragiques amours et des mystères sataniques. L'un de ses

[9] Para el pensamiento germanófilo de Vázquez de Mella, véase *El ideal de España. Los tres dogmas nacionales* (1915: 69-73). En boca de uno de sus personajes dramáticos, el don Serenín de *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, Valle-Inclán ridiculizará la retórica del dirigente carlista: "Emplearé la manera profética del gran Vázquez de Mella" (Valle-Inclán, 2002: 1765).

> personnages, le marquis de Bradomin, dont il a écrit les mémoires en quatre courts romans —les Sonates, sonate de Printemps, d'Eté, d'Automne et d'Hiver, [sic] histoires d'amour à différentes époques de la vie du même homme— incarne mieux qu'aucun autre le génie et la sensibilité de l'écrivain (*L'Illustration*, 1916: 457).[10]

La "Breve noticia" que preside el inicio del texto valleinclaniano nos sitúa en el centro de la estética de don Ramón, defensor de una perspectiva universal que recoja "la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos" (Valle-Inclán, 2002: 904). Este principio, desentrañado en varias páginas de *La lámpara maravillosa*, destierra desde un primer momento la elaboración del relato como un mero documental periodístico. Se explica, en el fondo, como la elaboración determinante de un escenario global, surgido de la experiencia inmediata.[11] Valle-Inclán integra de manera totalizadora la realidad del frente de batalla, al igual que Barbusse acepta una tesis política en su obra que relativice las deficiencias estructurales de su esquema novelesco.

> Al menos, puedo envanecerme con algún orgullo, aunque no sea esto ni una virtud ni siquiera una cualidad excepcional, de haber, mientras estaba allí, escudriñado un poco en la inestabilidad del soldado medio, y de haber determinado los signos de ese despertar de la conciencia humana que innegablemente surgió en los campos de batalla de la innumerable contienda de 1914. Este sondeo aventurado por los hombres del lado de las causas sociales de la guerra y



Barbusse en los años 30

> de las condiciones lógicas de aquella monstruosidad, formaba parte, a mi entender, de un cuadro realista, ya que fue, repito, una evolución que tuvo realmente lugar en aquel momento a la faz del cielo. Me pareció, y me parece aún, que no es posible describir de un modo completo y de una manera auténtica y leal la guerra tal como fue, sin mostrar ese despertar de la conciencia que ha trastornado moralmente tantos destinos (Barbusse, 1934: 9-10).

Tras el primer capítulo ("La visión"), donde el novelista francés expone su ideario antimilitarista en boca de tres veraneantes europeos que descansan en un balneario de los Alpes en los días previos a la guerra, se traza una descripción desoladora del lugar del combate próxima a los párrafos valleinclanianos, ya que "las trincheras son zanjas barrosas y an-

[10] El artículo aparece referenciado por Juan Antonio Hormigón (2006: 709), aunque no determina su fecha precisa y sólo cita extractos del mismo en la prensa gallega. Por su singularidad e importancia, hemos considerado oportuno reproducirlo como apéndice a este ensayo junto al texto de Corpus Barga y otro de Maurice Barrès, ambos desconocidos hasta la fecha para los investigadores valleinclanistas. En este punto, es preciso señalar que, en el transcurso de la edición de las actas del Congreso, la profesora Margarita Santos Zas me dio a conocer un excelente trabajo sobre la recepción de Valle-Inclán en Francia donde ella misma reseñaba la nota de *L'Illustration* (2008). Como se ha razonado en anteriores ocasiones, poco importa quién la alumbrara en primer lugar: es evidente que tiene mucho más valor su conocimiento como testimonio del gran ascendente intelectual del escritor fuera de España.

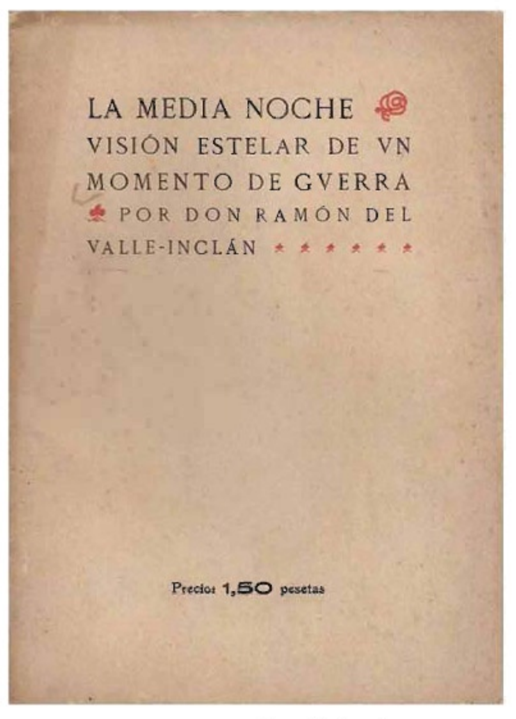
[11] "De su viaje a los frentes de guerra Valle-Inclán no sólo se trajo materia documental y emoción poética, sino también, definitivamente perfilado, el artificio técnico con que plasmar ambas. Así pues, la *visión astral* tuvo origen en una *posición física y real del propio Valle*, éste podría haber convertido su experiencia vivida en simple *posición literaria del narrador*, matizando a su luz la convención existente en todo texto narrativo entre autor y lector; pero fue más allá, y la transmutó en *posición mágica, milagrosa, del autor*, al que se atribuye, como dice Matilla, el papel de demiurgo" (Villanueva, 1992: 420).

gostas" (Valle-Inclán, 2002: 907). Tanto en *El fuego* como en *La media noche*, dos elementos de esencialidad telúrica como la tierra y el agua se confunden en el marasmo de la trinchera, inerte e inundada de desesperación en la tragedia.

> Empieza a aparecer el desierto, inmenso y repleto de agua, bajo la larga desolación del alba. Balsas, embudos cuya agua el cierzo de la madrugada hiere y hace temblequear; sendas trazadas por tropas y convoyes nocturnos en estos campos estériles, estriados de carriles, lucientes como rieles de acero a la tenue claridad; montones de barro, en los que se hincan tal cual estaca rota; caballetes en X, dislocados, y paquetes de alambres enredados como matorral. Con sus escollos de cieno y sus aguazales se tomaría por un cuadro gris muy desmesurado, flotante en el mar, pero sumergido en ciertos sitios (Barbusse, 1917: 13).

Concentrándose en la memoria íntima, el narrador de *El fuego* contempla el ejercicio de la supervivencia en el gélido llano, cuando los camaradas quedan cosificados a la manera de muñecos deformes por la indumentaria con la que combaten el rigor del clima: "pieles de animales, líos de mantas, lonas, gorras de lana y de pieles, bufandas liadas o arrolladas [...] cubren a los hombres y borran sus uniformes tanto como la piel, inmensificándolos al mismo tiempo" (Barbusse, 1917: 19). Por su parte, Valle-Inclán añade al recuento de los convoyes de infantería el retrato vertiginoso de los audaces pilotos aliados, algo que, con seguridad, brota del testimonio personal de un vuelo nocturno sobre las trincheras.[12]

> Ocupan la carlinga alegres oficiales, locos del vértigo del aire, como los héroes de la tragedia antigua del vértigo erótico. Vestidos de pieles, con grandes gafas redondas, y redondos cascos de cuero, tienen una forma embrionaria y una evocación oscura de monstruos científicos. Vuelan contra el viento y a favor del viento, les dicen su camino las estrellas. Unos van perdidos atravesando cóncavos nublados, otros planean sobre el humo y las llamas de los incendios, otros van en la luz de la luna, tendidos en escuadrilla (Valle-Inclán, 2002: 909).



Barbusse, en medio de la recreación de la lucha y de los compañeros que componen la escuadra, utiliza la omnisciencia narrativa para sondear el sufrimiento de tantas vidas abocadas a un nihilismo absurdo, pues razona que "si estos hombres son dichosos al salir del infierno, es precisamente por esto, porque salen de él. Retornan salvos. Se libraron de la muerte, una vez más" (Barbusse,1917: 49). Ese atisbo de esperanza sucumbe, para el escritor gallego, en la conmovedora agonía del hijo en el capítulo VIII, antecedente de la desgarradora escena undécima de *Luces de bohemia*.

> La madre arrebata al niño de los brazos del padre: El niño tuerce los ojos, tiene una sacudida, y de la nariz afilada le fluye un hilo escaso de sangre negra. La hermana sigue gritando:
> —¡Se murió nuestro bebé! ¡Se murió nuestro bebé!
> El padre la toma en brazos y pega su rostro contra el rostro de ella:
> —¡Calla, hija mía! ¡Calla! (Valle-Inclán, 2002: 913).

De manera firme, en *El fuego* aflora el uso del juego de luces y sombras, en un procedimiento muy cercano a la estética expresionista

[12] Según los datos que aporta Juan Antonio Hormigón (2006: 707), el vuelo se produjo a principios del mes de mayo de 1916.

propia de la obra valleinclaniana. *La media noche* se encuentra repleta de locuciones alusivas, caso de "sombras de la noche" (908), "la luz de los reflectores" (909), "nieblas espesas" (914) o "palidecen las estrellas del alba" (930). En la novela de Barbusse, existen pasajes muy acertados donde esta técnica alcanza un alto grado de estilización, como el que hallamos en el quinto capítulo ("El asilo").




Bombardeo de Arras

> Entre filas no se ve nada; si por acaso se asoma la nariz en un remolino, no se divisa más que el latón de una gamella, el acero azulado de un casco y el negro de un fusil. A veces, a la luz de chispas brillantes de un encendedor, o a la llama liliputiense de una cerilla, se ven más allá de los inmediatos perfiles de manos y caras, la silueta de un montón de cascos que avanzan como olas, al asalto de la densa obscuridad (Barbusse, 1917: 57).

La presencia de animales en el campo de batalla surge constantemente en los dos relatos. Es el ganado que impulsa los carros de los desplazados, las caballerías de los jinetes franceses, las ratas cenagosas, pero también los canes adiestrados con fines estratégicos. En el capítulo VII de *La media noche*, Valle-Inclán bosqueja la figura de un perro mensajero que "bajo la luz de los reflectores se agacha igual que hacen los soldados" (2002: 911). Asimismo, la asociación entre rasgos animales y humanos aparece en la novela del autor galo. Destaca la semblanza del mastín que hace las veces de mascota del pelotón, emparentado con el camarada Fouillade en términos que recuerdan la tendencia a la animalización de caracteres del esperpento valleinclaniano.

> Labri no es dichoso. El soldado a quien se le confió lo trata mal y se cuida poco de él. El animal está atado todo el día. Tiene frío, está mal, está abandonado, y además no vive su vida. De vez en cuando tiene esperanzas de salir, viendo que la gente se mueve; se levanta, desperezándose, e inicia un movimiento de cola. Pero viendo que es una ilusión, vuelve a acostarse, mirando a la gamella casi intacta.
> Se aburre de vivir. Aunque se salve de las balas o de la metralla, a las que está expuesto como nosotros, acabará por morir aquí.
> Fouillade le acaricia con su seca mano, y el perro le mira de nuevo. Las dos miradas son semejantes, con la diferencia que la una se dirige desde arriba y la otra desde abajo (Barbusse, 1917: 119-120).

Si el contraste entre luz y oscuridad inunda la totalidad de las páginas de *La media noche* y *El fuego*, no menos importante resulta la dialéctica que se observa entre el silencio y los estruendos de la guerra. La sensación de caos de los bombardeos es incesante en la obra de Valle-Inclán, donde se exponen las maniobras de Thann, Metzeral e Ipres. En *El fuego*, Barbusse, bajo el recuerdo de su experiencia en la primera línea del frente, muestra el repiqueteo de las baterías, la explosión de las granadas, el aliento fulminante de las balas. Al mismo tiempo, el capítulo XIX ("Bombardeo") le permite esbozar los nefastos resultados que la artillería alemana provoca entre las bestias de carga del ejército francés. Su descripción alcanza, en este punto, el carácter de una acotación grotesca y

expresionista.

> Las fieras rugen desencadenadas entre olor de azufre, de pólvora negra, de estopas quemadas y de tierra calcinada que rueda en capas sobre el campo. Rugidos, gruñidos, ecos férreos y extraños; maullidos de gato que desgarran los oídos y escarban el vientre, o bien da estridencia la sirena de un vapor que pide auxilio en el mar. A veces, algo así como exclamaciones, se cruzan en los aires, que hacen como humanas ciertas extrañas alteraciones de sonidos. El campo se levanta y cae a trechos; de un confín a otro aparece como una extraordinaria tempestad de cosas (Barbusse, 1917: 185-186).

En un plano distinto a la dimensión cenital de la mirada valleinclaniana, Barbusse acomete en la escritura una poética realista cercana al objeto de la historia, acuciado por los motivos de su creencia política. Sin embargo, en alguna ocasión, como apreciamos al final del capítulo XIV, se eleva por encima de la vida de los miembros de la escuadra y decide contemplar el paisaje desde una actitud distante, asimilada al espíritu intelectual que intuye la necesidad de futuras revoluciones, del resurgir de la conciencia colectiva tras el estertor atroz del combate.

> Me incorporo a medias, como en un campo de batalla, para contemplar una vez más a esas criaturas que han amontonado aquí los acontecimientos.
> Los veo a todos hundidos en un abismo de inercia y de olvido, al borde del cual algunos parecen balancearse aún, con sus lastimeras preocupaciones, con sus instintos de niños y su ignorancia de esclavos...
> Me vence la embriaguez del sueño. Pero me acuerdo de lo que ellos han hecho y harán.
> Y ante esta profunda visión de la pobre noche humana que llena esta caverna bajo un crespón de tinieblas, yo sueño en no sé que esplendente luz (Barbusse, 1917: 162-163).

En efecto, a partir del capítulo XX ("El tiroteo"), la voz de la omnisciencia literaria se abre paso frente a la descripción próxima a la batalla. En este punto, podemos señalar que existe un cierto distanciamiento respecto a lo que ocurre en las últimas escenas de *La media noche*, donde se establece que "aquella ciega voluntad genesíaca que arrastra a los héroes de la tragedia antigua, ruge en las batallas" (Valle-Inclán, 2002: 934). Con un juicio directo, el escritor francés asimila el núcleo temático de su novela al episodio histórico de la lucha por la cota 119, que da lugar a la dedicatoria de la obra,[13] y denuncia la pérdida de tantas vidas, cuestionando la validez del sacrificio de los hombres que liberan a Francia del invasor.

> Cada uno sabe que antes de encontrar a los demás soldados que han de morir va a exponer su cabeza, su pecho, su vientre, todo su cuerpo, y desnudo, a los fusiles apuntados delante, a los morteros, a las granadas amontonadas y prontas a caer, y, sobre todo, a la metódica y casi infalible ametralladora, a cuanto espera callado allá abajo. No son inconscientes de su vida como los bandidos, ni están ciegos de cólera como los salvajes. Están por encima de todo arrebato instintivo, a pesar de la propaganda que se hace de ellos. No están excitados, no están ebrios, material ni moralmente. Con plena conciencia, se agrupan para lanzarse una vez más en este ímpetu de locura impuesto al hombre por la locura humana. Se ve que hay ensueño y miedo, y adioses en este silencio, en su inmovilidad, en la máscara de calma que les contrae sobrehumanamente la cara. No son la clase de héroes que se cree, por más que su sacrificio es de más valor, que los que no lo han visto no serán capaces nunca de comprenderlo (Barbusse, 1917: 213-214).

A pesar de todo, Barbusse reconoce ulteriormente la integridad del sacrificio, que parte del convencimiento de una desigualdad de clase: la diferencia "entre los que sufren y los que se aprovechan; entre los que se les exige sacrificarlo todo: su fuerza, su martirio; y aquellos otros que viven sonrientes y tranquilos a costa de los primeros" (Barbusse, 1917: 268). En Valle-Inclán el conflicto se resuelve, al mismo tiempo, en términos culturales y estéticos, tal como es planteado en los diálogos de *En la luz del día*, continuación natural de *La media noche* ("[Alemania] pretende destruir la vieja máquina del mundo, y vendernos otra nueva, mejor y más barata fabricada en los talleres de Krupp. Hace la guerra llena de un instinto vital que en las fieras es todavía más ciego y violento que en los hombres") (Valle-Inclán, 2002: 947). Para el escritor gallego, Francia simboliza el referente de la tradición latina que pretende aniquilar el

[13] "A la memoria de los camaradas muertos a mi lado en Crolly y en la cota 119" (Barbusse, 1917: 8).

empuje ciego del odio germánico. En la novela de Barbusse, la tesis última plantea una hermandad transnacional de los pueblos que acabe con tales diferencias de clase y, de paso, con la guerra como instrumento de relación entre los mismos.

> —Los hombres han nacido para ser maridos, padres, hombres, en fin; pero no bestias que se embistan y se degüellen.
> —En todas partes son bestias feroces desenfrenadas... Oye, no olvidaré nunca el aspecto de estos campos sin límites, de cuya superficie el agua sucia había borrado los colores, los rasgos, los relieves; donde las cosas impregnadas de la podredumbre líquida se desmigaban entre estacas, alambres y armadijos; y más arriba, entre estas sombrías inmensidades de Estigia, la visión de la perturbación de la razón, de la lógica y de la sencillez, sacudiendo como una locura a los hombres [...]
> A estas voces se añadió un eco, como abortado de la multitud, de un hombre coronado de barro, y con la boca a ras del suelo:
> —¡Dos ejércitos que se pelean, son como un gran ejército que se suicida! (Barbusse, 1917: 295-296).

Valle-Inclán, en la conclusión de *La media noche*, exonera a las batallas de su sueño irracional. Después de la victoria francesa y de la revista de tropas por parte del general Gouraud,[14] el panorama apocalíptico resultante configura un lienzo desolador: "En la luz del día que comienza, la tierra, mutilada por la guerra, tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible" (Valle-Inclán, 2002: 941). En términos semejantes, Barbusse dedica el postrero capítulo de *El fuego* al amanecer espiritual, al despertar de la vida ("El alba"). Es aquí donde el escritor francés vuelve a esgrimir su ideario socialista, a través del acerado diálogo del protagonista con todos los camaradas supervivientes. La conversación que sucede a la lucha se define como una respuesta universal que prioriza los valores revolucionarios internacionalistas,[15] aptos para cuestionar hasta la misma tradición burguesa de la Francia contemporánea.

> Les arguyo que la fraternidad es un sueño, un sentimiento nebuloso, inconsistente; que es contrario al hombre odiar a un desconocido; pero que también le es igualmente contrario amarle. No se puede basar nada sobre la fraternidad. Tampoco sobre la libertad; que es demasiado relativa en una sociedad en que todas las individualidades se fragmentan forzosamente.
> En tanto, la igualdad es siempre semejante. Libertad y fraternidad son meras palabras, mientras que la igualdad es un hecho.
> La igualdad, la igualdad social —porque los individuos tienen más o menos valor, pero cada uno debe participar en la sociedad en la misma medida, porque la vida de un ser humano es tan grande como la vida de otro—, la igualdad es la gran fórmula de los hombres. Su importancia es prodigiosa. El principio de la igualdad de derechos de cada hombre y de la voluntad santa de la mayoría es impecable; debe ser invencible y traerá todos los progresos, con una fuerza relativamente divina (Barbusse, 1917: 301).

Ramón del Valle-Inclán y Henri Barbusse, a partir de líneas literarias no siempre concordantes, responden al impulso ético de un tiempo que reclama de los artistas una toma de partido. De manera inequívoca, los dos intelectuales experimentan sobre el escenario de la guerra una vivencia que será decisiva en la elaboración definitiva de los planes narrativos de *La media noche* y *El fuego*. Más adelante, ambos compartirán, en las tribunas públicas de España y Francia, un compromiso renovado en la Europa de entreguerras que es asediada por el avance del nazifascismo. Será entonces cuando resuenen, con mayor vitalidad si cabe, las palabras de aquel combatiente francés tan ejemplar: "la gloria del soldado es una mentira, como todo lo que se da por hermoso en la guerra" (Barbusse, 1917: 306-307).

[14] Recordemos cómo el propio Ramón del Valle-Inclán es confundido con este mando militar durante su visita a los frentes de Alsacia y los Volgos en mayo de 1916 (Hormigón, 2006: 707).

[15] "Hay abogados, economistas, historiadores, ¡qué sé yo cuántos más!, que os enredan con frases teóricas, que proclaman el antagonismo de las razas nacionales; siendo así que cada nación sólo tiene una unidad geográfica arbitraria en las líneas abstractas de sus fronteras y está poblada de una artificial amalgama de pueblos. Lo que no impide que verídicos genealogistas fabriquen, para los ambiciosos de conquistas y de despojos, falsos certificados filosóficos e imaginarios títulos de nobleza" (Barbusse, 1917: 305).

APÉNDICES

"Le Carlisme et la France" (*L'Illustration. Journal Universel*. Paris, 13 mai 1916, nº 3819, p. 457).


CARTE EN COULEURS
L'ILLUSTRATION
JOURNAL UNIVERSEL
ABONNEMENTS
13, Rue Saint-Georges
PARIS

Don Ramon Maria del Valle Inclan, le plus illustre peut-être et certainement le plus original des écrivains espagnols, vient d'arriver à Paris. Il est à la littérature de l'Espagne ce que Zuloaga est à sa peinture. L'homme lui-même, avec son étrange visage qu'une immense barbe encadre, son corps maigre, son unique bras (il perdit l'autre pendant les luttes héroïques de sa jeunesse), est un personnage inoubliable. Dans son oeuvre il y a, comme chez Barbey d'Aurevilly, l'obsession des âmes superbes et indomptées, des tragiques amours et des mystères sataniques. L'un de ses personnages, le marquis de Bradomin, dont il a écrit les mémoires en quatre courts romans —les Sonates, sonate de Printemps, d'Eté, d'Automne et d'Hiver, [sic] histoires d'amour à différentes époques de la vie du même homme— incarne mieux qu'aucun autre le génie et la sensibilité de l'écrivain. L'arrivée de cet hôte éminent a plus que le caractère d'un événement littéraire. Del Valle Inclan, de famille carliste, carliste lui-même, n'était jamais venu en France. La guerre l'a décidé à ce voyage parce que «des gestes» de la France le passionnent et il vient pour y écrire une «chanson de France» qui égalera certainement les pages admirables qu'il a consacrées à la Galice.

Cette attraction exercée par notre pays sur ce très grand écrivain a d'autant plus d'intérêt que le parti carliste ne péchait pas jusqu'ici par excès de francophilie.

A son arrivée à la gare d'Orsay, Don Ramon a eu la surprise d'y trouver un homme dont les circonstances ne lui avaient jamais permis de faire la connaissance, Don Francisco Martin Melgar, secrétaire pendant vingt ans de Don Carlos, conseiller intime et éducateur de Don Jaime de Bourbon. Ces qualités lui avaient toujours interdit de rentrer en Espagne, et Don Ramon del Valle Inclan n'étant jamais venu en France, ces deux grandes figures du carlisme ne s'etaient pas encore rencontrées. On sait que Francisco Melgar a écrit une brochure, Amende honorable, où il combat l'erreur qui a éloigné les carlistes de la France, brochure qui a eu en Espagne un retentissement considérable.

L'unité de pensée qui a présidé à la rencontre, à Paris, de ces deux personnalités éminentes du carlisme a une signification qu'il n'était pas inutile de souligner.

"Los carlistas en París. El abrazo de Quai d'Orsay". Corpus Barga (*El País. Diario Republicano*. Madrid, 22 de mayo de 1916, p. 1).[16]

Estábamos en la estación de Quai d'Orsay esperando la llegada del tren de Burdeos.

[16] Gracias a la incuestionable sabiduría de Javier Serrano Alonso y a la información que generosamente nos presta, podemos señalar que este artículo fue publicado con anterioridad en el *Diario de Alicante* (19 de mayo) y en *Iberia* de Barcelona (20 de mayo).

APÉNDICES

En el Quai d'Orsay el tren entra en el subterráneo, y como en París no hay costumbre de bajar a la estación para recibir a los deudos y amigos, y está por eso prohibido el acceso a los andenes de llegada, los que aguardábamos la del tren de Burdeos nos íbamos agrupando en lo alto de la escalera de subida.

De entre todas las personas allí presentes se destacaba la figura venerable de un hombre casi anciano, y no digo que un anciano del todo, porque su mirada viva, alerta, estaba encendida con un fuego perennal de juventudes y de esperanza.

Este anciano, en primera línea, apoyado en la baranda de la escalera, miraba fijo la boca subterránea de la estación, donde los arcos voltaicos parecían dientes de un monstruoso brillo.

Un atildado caballero francés, el crítico musical Pierre Lalo, acércase al anciano, le llama la atención con unos golpecitos en el hombro, y cuando el anciano dio la cara al atildado caballero francés, en el contraste de las dos figuras, en las ceremonias de los dos saludos, en el gesto de la conversación, apareció claramente que el casi anciano era lo que llamamos un español chapado a la antigua.

De rostro barbado a la española y noble ademán velazqueño, don Francisco Rodríguez de Melgar, ministro de Estado de don Jaime, príncipe de los carlistas, lleva en su estampa corporal el blasón de su estirpe.

Imposible evocar la vida de don Francisco Melgar sin que nuestra memoria literaria no lo coloque en el cuadro espiritual y melancólico de la novela de Daudet *Los reyes en el destierro.*

Personaje en la complicada y pintoresca corte archiducal austriaca, este ministro de Estado de un rey español sin reino, ha visto transcurrir su vida, toda cortesana, entre Venecia y Viena.

Por eso, ante el actual conflicto europeo que engendrado en las secretas entrañas de la diplomacia (suponiendo que la diplomacia tenga entrañas) ha sorprendido con su aparición al mundo, don Francisco de Melgar puede traer un testimonio de excepción.

Esto, para los que no somos carlistas, para los que sólo tienen interés las palabras de don Francisco como hombre conocedor de los dimes y diretes cortesanos de los imperios centrales.

¿Qué harán las masas carlistas engañadas en su buena fe por ese politicastro de Vázquez Mella el día en que don Jaime no esté amenazado y se pueda hablar claro de la repercusión que ha tenido en el partido carlista la guerra europea?

Bien hace, bien hace para él, el galleguito de Vázquez Mella, arrimándose a Maura antes que estalle el trueno gordo de la indignación carlista.

Pero al carlismo, Vázquez Mella le ha dado la lanzada de muerte, y lo que hará don Jaime al ver que ha estado solo y sus masas descarriadas, lo que hará don Jaime en la nueva Europa no es difícil de profetizar.

Repito la frase: Vázquez Mella ha dado la lanzada de muerte al carlismo.

Los errores en los momentos supremos de la política son inapelables y los pagan luego los

APÉNDICES

engañados igual que los equivocados.

Si lee estas líneas algún lector carlista le ruego que las conserve; sería muy curioso, lo aseguro sin vanidad, que pudiera releerlas el día, próximo o lejano, de la paz europea.

Todos los carlistas, naturalmente, no han sido engañados; los hay que, estando en el secreto, no hacen a don Jaime traición.

Por eso, en lo alto de la escalera de la estación de Quai d'Orsay, don Francisco Melgar esperaba con ansia la llegada del tren de Burdeos, en donde venía por primera vez a París el poeta del carlismo, el autor de *Voces de gesta*, don Ramón María del Valle-Inclán.

Valle-Inclán y Melgar no se conocían personalmente. «Me alegro de que venga usted a la estación —me había dicho don Francisco Melgar—; usted me dirá en seguida quién es Valle-Inclán».

Y, en efecto, ha sido para mí un honor esta presentación emocionada.

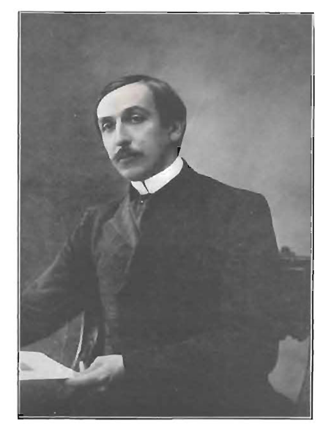
Rodeados de amigos y de admiradores franceses y españoles, que olvidando las costumbres de París habían acudido a la estación para recibir con entusiasmo a Valle-Inclán, en medio del grupo, el poeta de la causa y el ministro de Estado o secretario de despacho carlista se han dado un abrazo que será en la historia del carlismo, en otra escala de acontecimientos, tan famoso como el de Vergara.

Sólo ahora los traidores son los que no están en el abrazo.

"Valle-Inclán à Paris. Propagande a l'étranger", en *Pendant la Bataille de Verdun*. Maurice Barrès. Paris, Émile-Paul Frères Éditeurs, 1919, pp. 244-245.[17]

6 mai 1916

Nous avons en ce moment pour hôte à Paris le grand écrivain espagnol, poète, dramaturge et romancier don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro. Il puise à l'ordinaire son inspiration dans son pays natal de Galice; il en a peint la grandeur «barbare» dans la *Geste des loups* qui a été traduite en français, et son biographe et traducteur français, Jacques Chaumié, le nomme un Celte d'Espagne. Pourtant c'est le castillan le plus pur qu'il écrit, et dans tous les pays de langue espagnole il est tenu pour un maître admirable et savant.



Maurice Barrès hacia 1916

Dès le début de la guerre, Valle-Inclán a manifesté avec la véhémence enthousiaste qu'il apporte à toutes ses manifestations, une ardente sympathie pour la France. Non

[17] Como nos indica el profesor Serrano Alonso, la fuente original del texto es el artículo homónimo que aparece en *L'Echo* de París en la fecha adjunta y que tiene una gran repercusión en la prensa española de la época.

APÉNDICES

seulement il a signé le manifeste de l'Intelligence espagnole, mais je crois savoir que c'est lui qui en avait pris l'initiative. On remarqua que ses opinions carlistes donnent à son adhésion à notre cause une signification particulière.

Valle-Inclán, qui a voyagé par toute l'Amérique, n'est jamais venu en France. Comme Rudyard Kipling et un certain nombre des écrivains le plus estimés du public universel, l'auteur de la *Geste de loups* vient visiter nos soldats dans leurs tranchées. C'est avec la plus vraie amitié qu'il va s'approcher ainsi du cœur de la France; nous devinons quelle admiration émue il y trouvera. Ses confrères lui adressent le plus cordial salut de bienvenue.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbusse, Henri. *El fuego en las trincheras*. Madrid: Caro Raggio, 1917.

- "Prólogo especial del autor para la primera edición de la Editorial Cenit", en *El fuego (Diario de una escuadra)*. Madrid: Cenit, 1934.

Blasco Ibáñez, Vicente. *Historia de la guerra europea de 1914*. Valencia: Prometeo, s.f.

- "Prólogo", en *El infierno*. Henri Barbusse. Valencia: Prometeo, 1919.

Gorkin, Julián G. "Una visita a Barbusse", en *Estampa. Revista Gráfica*, número 260 (31 de diciembre de 1932), pp. 11-12.

Hormigón, Juan Antonio. "El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo", en *Cuadrante. Revista de estudos valleinclanianos e históricos*, número 6 (xaneiro 2003), pp. 61-78.

- *Valle-Inclán. Biografía cronológica (1866-1919)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 2006.

Oyarzun, Román. *Historia del carlismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

Remarque, Erich Maria. *Sin novedad en el frente*. Madrid: Editorial España, 1929.

Santos Zas, Margarita. "Sobre la recepción de Valle-Inclán en Francia", en *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

Suttner, Baronesa Berta de. *¡Abajo las armas!* Barcelona: Ramón Sopena Editor, 1915.

Valle-Inclán, Joaquín y Javier, eds. *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-Textos, 1994.

Valle-Inclán, Ramón del. *En la luz del día. Visión estelar de un momento de guerra*, en *Obra completa*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

- *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, en *ibídem*.

- *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, en *ibídem*.

Vázquez de Mella, Juan. *El ideal de España. Los tres dogmas nacionales*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1915.

Villanueva, Darío. "*La media noche* de Valle-Inclán: análisis y suerte de su técnica narrativa", en *Suma valleinclaniana*. John P. Gabriele, ed. Barcelona: Anthropos, 1992.



Acario Cotapos en España. As súas "Voces de gesta": obra musical inspirada na "Tragedia pastoril" homónima de Valle-Inclán

Fernando López-Acuña López

No número 12 de Cuadrante *(xaneiro, 2006) iniciaba a miña colaboración na revista cunha serie de artigos que, baixo o título de "A obra de don Ramón del Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores", pretendían abrir un vieiro nun aspecto ata entón inexplorado dentro dos estudos valle-inclanescos, a través de pequenas fichas que permitisen non ser só unha referencia inmediata do tema, senón servir tamén de estímulo para traballos posteriores. Entre estes compositores (pp. 48-49 do citado número) incluíase a Acario Cotapos, o autor de "Voces de gesta", traxedia sobre un texto propio baseada na obra homónima de Valle-Inclán*[1].

A lectura do libro de María Elena Hurtado, sobriña neta do compositor chileno, Acario. El músico mágico. 'Vida y obra de Acario Cotapos (1886-1969)' [2]*, é un dos motivos que nos leva a escribir este artigo, que centraremos en "Voces de gesta" e co que pretendemos contribuír a encher un baleiro ata o de agora existente na biografía do compositor referente a súa estadía en España entre 1931 e 1938*[3].

Un segundo motivo lévanos a publicación deste traballo. Neste ano de 2011 cúmprense cen anos da impresión de "Voces de gesta". Tragedia pastoril*, de Ramón del Valle-Inclán.*

A idea inicial de escribir unha composición musical baseada en *Voces de gesta* parece atopar-se nunha conversa que Cotapos ten en Nova York, onde vive entre 1916 e 1925, co tamén chileno, o psicanalista Ramón Clarés Pérez, quen lle fala –segundo di Daniel Quiroga, en 1961- da grandiosidade da obra valle-inclaniana e suxírelle a posibilidade de que poña música a esta traxedia pastoril:

> Cuando aún estaba en Nueva York, el Dr. Ramón Clarés, conversando con Cotapos le insinuó escribir música sobre el poema *Voces de Gesta* de Ramón del Valle-Inclán: "Tú eres el músico para hacerlo. Es tan grandiosa, tan humana". Cotapos leyó el texto y se encendió con entusiasmo. El impulso le dura todavía y *Voces de gesta*, para soprano, barítono bajo, coros y orquesta, es la tarea a que Cotapos ha dado prácticamente toda su vida desde entonces. Si bien está terminada en el bosquejo, y algunos fragmentos han sido estrenados, falta la orquestación de casi toda la obra y una revisión general que el autor espera hacer "algún día cuando la salud me acompañe" [4].

A iniciación deste proxecto ten lugar en París, cidade á que vai entre os meses de abril e setembro dese ano 1925[5] e na que permanecerá ata 1931 ou 1932, en que fixa a súa residencia en España, país que abandonará probablemen-

[1] No citado artigo relaciónanse as diversas partes e versións escritas por Cotapos de *Voces de gesta*.

[2] Cf. Hurtado, María Helena, *Acario. El músico mágico. 'Vida y obra de Acario Cotapos (1886-1969)'*, Santiago de Chile, Ril Editores, 2009.

[3] A este respecto di María Elena Hurtado, *op. cit.*: "No existen cartas de este a su familia y amigos de Chile, ni tampoco escribió un diario durante este período de su vida, lo que hace que el año de su llegada a Madrid sea incierto" (p. 164). "No tenemos información sobre si hubo comentarios de prensa sobre esta puesta en escena de *Voces de gesta*" (p.180).

[4] Cf. Quiroga, Daniel, "Acario Cotapos, la creación viviente", en *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, 76 (Abril-Junio 1961), p. 39

[5] Cf. García Arancibia, Fernando, "Cotapos, Acario", en *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* (dir. e coord., Emilio Casares Rodicio), Madrid, SGAE, 1999, t. 4, p. 140.

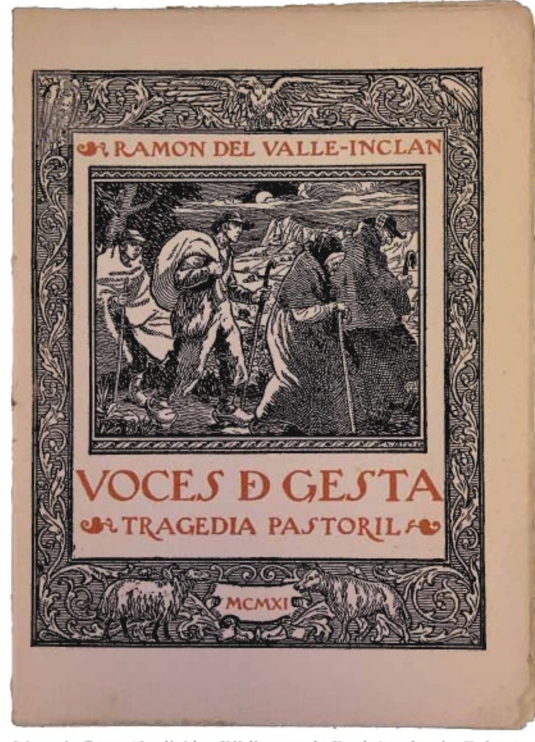
te a finais de 1937.

No mes de setembro de 1927 inicia a composición de *Voces de gesta*. Desta obra concluíu en París a *Introducción y escena primera* (1927-1930)[6], e o *Intermedio orquestal* e a *Plegaria de Ginebra y entrada de los bárbaros* (1930)[7].

A *Introducción* está conformada –sigo a María Elena Hurtado- por unha corta sección orquestral que engarza coa aria, para soprano, da pastora Ginebra "Siempre a mirar y a querer cegar...", á que segue a aria de Tibaldo (baixo) "Trabajos pasados son hijos criados...", para concluír coa intervención de Ginebra: "Abuelo Tibaldo, para dar consejos...".

O *Intermedio orquestal* serve de vencello entre a parte primeira e a *Plegaria de Ginebra* ("La Madre Bendita lo saque ...") e a *Entrada de los bárbaros* (orquestral). Posteriormente Cotapos agregou, a continuación,un novo texto de Ginebra, "Se acercan ya..."[8].

Desta etapa parisina son tamén a *Suite nº 1* ou *Primeira Suite* de *Voces de gesta*, para orquestra e solista (A obra concluíuse o 1º de decembro do mesmo ano) e *Acá en la tierra...*, escrita para soprano e piano –aínda non está orquestrada-, de *Voces de gesta*. En 1931 traballaría en *Vinieron los mozos*, coro masculino dedicado ao pintor Francisco Cossío co que coincidiu en París[9], capital na que, e igual que en Nova York, manterá relacións intensas cos sectores artísticos mais avanzados, trabando amizade con figuras do calibre de Tzara, Juan Gris, Picasso, Honegger, Jolivet, Messiaen e outros moitos[10].



Voces de Gesta, 1ª edición. Biblioteca da Real Academia Galega.

As primeiras referencias que atopamos da chegada de Acario Cotapos a España corresponden ao ano 1931.

O diplomático chileno Carlos Morla Lynch nas súas memorias publicadas baixo o título de *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*[11]*)* ofrécenos un dos primeiros testemuños da estancia de Cotapos en Madrid. Nas anotacións correspondentes ao mes de xaneiro de 1931 deixa reflectida a súa presenza nunha daquelas tertulias –posiblemente o día 25[12]- no

[6] Baixo o título de *Voces de gesta (escena 1ª)* esta partitura será editada, para voz e piano, na *Revista de Arte*, Universidad de Chile: Facultad de Arte, IV, XVIII, 1938.

[7] Cf. García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, p. 140.

[8] Cf. Hurtado, María Elena, *op. cit.*, pp. 133-134.

[9] García [Arancibia], Fernando, *Consideraciones en torno a la obra dramático-musical de Acario Cotapos*, manuscrito, p. 20. Tomo a referencia de María Elena Hurtado, *op. cit.* García Arancibia, amigo de Cotapos –visitarao a miúdo nos últimos anos da súa vida-, é un dos grandes coñecedores da vida e da obra do músico. Á morte de Cotapos, éste doará os papeis deste á Biblioteca Nacional de Chile. Un resumo do seu traballo inédito sobre Cotapos é o artigo publicado no *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (t, 4, pp. 139-145), xa citado. Hurtado é deudora, en gran medida, do traballo realizado por este musicólogo.

[10] Cf. García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, t. 4, p. 140.

[11] Morla Lynch, Carlos, *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Sevilla, Renacimiento, 2008. Citarei por esta edición. [1ª edic., Madrid, Aguilar, 1957].

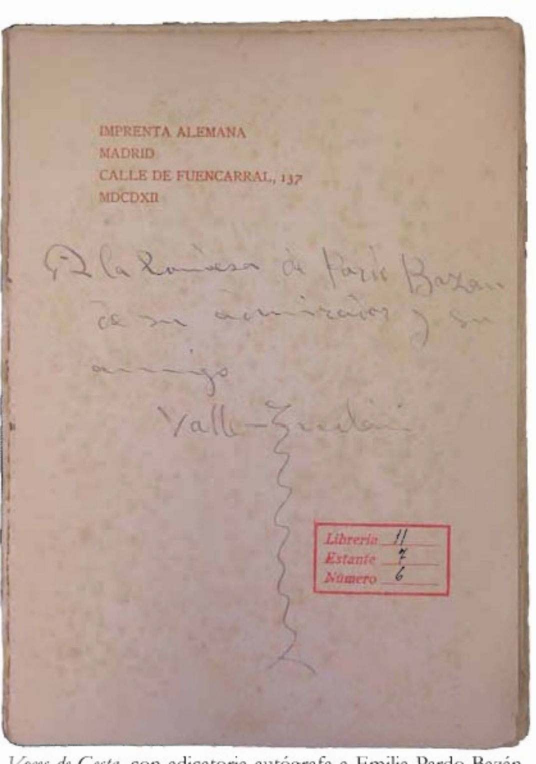
seu domicilio da rúa Velázquez, casa na que Acario Cotapos sería un invitado case permanente.

A reunión, que se celebrou ata altas horas da madrugada estiveron, entre outros, Vicente Huidobro[13] e Federico García Lorca, que desde a súa chegada de Nova York acercouse, aínda máis, a Carlos Morla e a súa dona Bebé Vicuña:

> Luego Acario Cotapos –músico chileno de un dinamismo extraordinario- se sienta al piano en el salón contiguo y expresa extruendosamente el significado de una gran escena de su drama orquestal que se propone estrenar en Madrid, y que está inspirado en las *Voces de gesta* de don Ramón del Valle-Inclán. Imita, con ademanes de enojado, los ladridos de una jauría de perros y los rugidos de una tormenta en el bosque. Concepción que puede ser, sin duda, magistral en la orquesta, pero que esta noche evoca más bien el terremoto de San Francisco[14].

A prensa daqueles días tamén recolle a noticia da estancia do compositor en Madrid onde Cotapos é presentado polo director de orquestra José Lasalle, na tertulia nocturna de Federico Sassone:

> [...] el introductor de *Parsifal*[15] en España acababa de presentarme al nuevo músico chileno D. Acario Cotapos, que ha compuesto un admirable poema sinfónico sobre *Voces de gesta*, del gran D. Ramón del Valle Inclán. El vanguardista lírico y polifónico de Suramérica es un hombrecillo gracioso y alocado, de origen griego tal vez, rechoncho y risueño como un Falstaff moderno; pero ni tan sutil como *Sir John* cuando era paje del duque de Norskfold, ni tan obeso como cuando el héroe sespiriano [sic] se



Voces de Gesta, con adicatoria autógrafa a Emilia Pardo Bazán. Biblioteca da Real Academia Galega.

[12] Baseámonos para fixar a data no feito de que, e segundo o diario, García Lorca lévalle a Morla –enfermo, con gripeos xornais nos que aparece a nova da morte de Anna Pavlova, con quen os Morla tiñan amizade. Os principais xornais de Madrid: *El Sol*, *La época*, *El Imparcial*, etc., inclúen a noticia o venres 25, na primeira páxina.

[13] Posiblemente a introdución de Cotapos no círculo de amizades dos Morla, e do seu primeiro contacto cos membros da que sería chamada a "Generación del 27", realizaríase a través de Huidobro. As cartas remitidas pola nai desde Chile ao escritor que está en París (*Vicente Huidobro / María Luisa Fernández. Epistolario 1824-1945*. Selección , prólogo y notas de Pedro Pablo Zegers y Tomás Harris. Santiago, Chile, DIBAM/LOM, 1997), confirman a amizade existente entre os dous chilenos: "Ríos Gallardo [Ministro de Relacións Exteriores] hace muy buenos recuerdos tuyos. Le hablé de Acario Cotapos y me mostró un libro en que lo tenía apuntado para algún puesto. Yo le dije que Chile era conocido en Europa por él –Cotapos- por tu talento y por la distinción de Yoaco" (25-1-1929); "Como te digo en mis otras, también hablé al ministro de Acario Cotapos. Sé que lo tiene en lista y según me dijo sería estricta la *máquina del escalafón*, además yo no sé lo que solicita Cotapos, pregúntale por si se ofrece hacer algo por el" (8-2-1929); "La cuestión de Tacna y Arica está arreglada, manda felicitación a Conrado, te conviene tenerlo grato, te quiere y es todo poderoso. Si tu te empeñas por Cotapos te aseguro que te oirá. Eso sí que mostrará tu carta a medio mundo lo cual es signo de tu importancia" (30-4-1929).

[14] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, p. 84.

[15] Divulgador da obra de Wagner, Mahler e Bruckner, estrea *Parsifal* no Teatro Real de Madrid o 1-1-1914.

regocijaba con las alegres comadres de Windsor[16].

Ao día seguinte, 31 de xaneiro de 1931, nas páxinas do *Heraldo de Madrid*, publícase a entrevista realizada polo periodista Miguel Pérez Ferrero a Cotapos, a quen coñecera na tertulia do café "Pombo", que preside Gómez de la Serna, na que o compositor rodeado dalgúns dos seus amigos, entre os que están Ontañón e Huidobro, indica o motivo da súa vinda a España. A estrea de cinco números da primeira xornada de *Voces de gesta*, obra inspirada na traxedia pastoril de Valle-Inclán, á que o escritor pensaba asistir, e que xa, na súa viaxe a España en 1928 bulía na súa cabeza:

"Estos modernos músicos del mundo...
Acario Cotapos, nombre griego, esencia hispánica, ha venido a España ahora para oír en la orquesta del maestro Lassalle los cinco primeros números de su música de las "Voces de gesta", de Valle Inclán".

En Pombo fué el primer revuelo. En la Cripta. Pronunció el nombre Vicente Huidobro, el moderno poeta del Cid.

— Cotapos, ¿saben? Acario Cotapos está aquí.

Luego se extendió en múltiples ecos:

— ¡Cotapos, gran Cotapos! — dijo Ramón.

— Cotapos, Cotapos, Cotapos —repitió Ontañón, y Meléndez, y un señor con barbita rubia, que nos dijo era presidente del Consejo, no nacional, sino artístico, de un museo yanqui.

Unos, de París; otros, de Yanquilandia; alguno, de su primera visita a España; muchos, de nombre y de anécdota, todos le conocían. Poco después no se oía otra cosa que...

— Cotapos, Cotapos, Cotapos-como un gran rumor.

Y se hizo el milagro. ¿Por qué no acudir a la llamada? Apareció el hombre. Casi el héroe.

Un saludo. Infinitos saludos. Y yo, un poco triste en el mío de no conocerle ni de nombre, ni de vista, ni de música, ni de anécdota... Hay que confesarlo paladinamente: Acario Cotapos, para mí, era todavía un ser en sombra. Traía una boina, no como tal, sino como gorro; luego traía su cabeza algo calva, y en su tipo de hombre, más bien bajo y un poquito grueso, una simpatía especial y magnífica, repentinamente avasalladora. Fué cuestión de unas horas, apenas de un día. Y ya podía yo gritar como los demás.

—¡Acario Cotapos está aquí! ¡Está aquí Acario Cotapos!

Música, programas, críticas, artículos. Y las anécdotas a cargo de los otros. Todo desordenado en mezcolanza. Unas palabras suyas en la discusión con un poeta. Con indignación sonriente:

— ¡Yo no toco el piano; lo amaso!

Siempre con un poco de broma, pero sin broma. Hasta que ya empezamos a hablar en serio:

— En 1928 vine por primera vez a España; pero ya traía anotaciones de lo que hoy son y serán mañana mis "Voces de gesta". Yo tenía la obra de Valle-Inclán; me sugestionaba profundamente; pero no me atrevía. ¡Si nunca había estado aquí, cómo atreverme! Fué por unos amigos, que me volvieron como loco una tarde entera. Trabajé toda la noche; todo el día siguiente, sin descansar. Cuando volvieron casi ya estaba el primer empuje para el armazón. Y les chocó que, sin yo haber pisado esta tierra, coincidiese con el espíritu de lo popular de aquí. Intuición, o lo que quiera usted, amigo.

Después se queda pensando. Y me quedo pensando yo en otra peculiar frase suya de la anterior noche en la ramoniana tertulia:

— Usted –le dijo a Ramón- se encuentra aquí tan a gusto dentro de su calamar.

El otro protestó:

— ¡Cómo mi calamar! ¡Mi concha, mi concha, Cotapos!

También pienso yo ahora que calamar es mucho más bonita palabra que concha.

De pronto me quedo mirándole y le digo:

— Usted es amigo de muchos de los músicos modernos y destacados que residen en París, ¿no?

— Soy amigo de algunos: de Honegger[17], de Darius Milhaud, de Gaillard y del ruso Laurier, de Arturo Laurier, ruso, con apellido francés, a quien Lunacharski encargó misiones musicales de suma importancia en su país.

Sin duda va a comenzar la sincera apología de estos músicos. Una apología personal y acaso, a grades voces, distinta a la que pudiera hacer cualquier aficionado o cualquier burro de esos que van a oír música sin tener oídos. Pero yo le corto, cambio de rumbo, doy el rápido giro al volante. Le pido que me hable de sus estrenos; de lo que ya el público ha oído de él.

Me dice:

— He estrenado en París en 1925[18] una sonata y los "Cuatro preludios", que dirigió Gaillard. Usted ha

[16] Cf. Sassone, Felipe, "Informaciones y reportajes. Un recuerdo de Anna Páulowa", *ABC*, Madrid, 30-1-1931, p. 8.

[17] No texto modifícanse nomes que aparecen escritos incorrectamente no xornal: Honneger, Daríus Milhand, Lunatcharski, Leflem e Stakowski.

[18] É posible exista un erro na data, atribuíble a Cotapos ou a Pérez Ferrero. En 1925 déronse a coñecer os *Tres preludios* para orquestra de cámara, baixo a dirección de Vladimir Shavitch no Aeolian Hall de Nova York, nun concerto de mú-

visto lo que se habló y escribió entonces. Le Flem se ocupó principalmente de mi especialidad de orquestar. Pero esto lo ha dicho Le Flem, ¿eh? Yo no me creo especialista en nada.

— Pero los demás sí le creen.

— También he estrenado algunas obras sinfónicas y de música de cámara en Aeolian Hall, de Nueva York. Y ahora he venido aquí a lo de Lassalle. Más tarde volveré a estrenar nuevos números de las "Voces de gesta" en España. Con los coros de Pamplona, la segunda vez.

— Valle-Inclán va a decir unas palabras, que precederán al estreno suyo en Madrid, ¿no es cierto?

— Eso parece.

— Pues es más de lo que parece don Ramón del Valle-Inclán. Otras cosas, Cotapos. Usted va, vuelve, se vuelve a marchar y torna a volver.

— Sí, sí; eso es. Así. Cierto. En cuanto sea mi estreno aquí iré a París para que "Voces de gesta" sean interpretadas por la orquesta de Gaillard. Y en seguida a Norteamérica. Leopoldo Stokowski va a dirigir mis "Cuatro preludios" en la Sinfónica de Filadelfia.

— Muy bien, querido Cotapos.

Y al nombrarle se me ocurre lo que hubiese dado por este nombre el querido Ramón Gómez de la Serna.

Miguel Pérez Ferrero[19].

A entrevista vai ilustrada cunha fotografía na que se ve ao compositor e ao periodista, de corpo enteiro, co seguinte pé: "El modernísimo músico chileno Cotapos (a la izquierda) en su paseo con Pérez Ferrero".

O mesmo diario, o *Heraldo de Madrid*, xornal no que José Lasalle realizou crítica musical antes de converterse nun dos máis destacados directores de España, infórmanos da marcha de Cotapos a Nova York, a finais de febreiro, co fin de asistir á estrea dunha das súas obras unha vez fixada a data, no mes de maio, da estrea de *Voces de gesta*:

"Agasajo a un músico. Una comida en honor de Acario Cotapos, 'el chileno efusivo'"

Anoche se reunieron en Spiedum varios escritores y artistas alrededor de Acario Cotapos en una cordial cena de despedida.

Cotapos regresará a España en el mes de mayo en el que ha quedado definitivamente fijada la fecha del estreno de sus "Voces de gesta", que la orquesta del maestro Lassalle tocará en un festival de música española como pieza de honor. Ahora, Acario Cotapos va a Nueva York para asistir al estreno de otra de sus obras.



El modernísimo músico chileno Cotapos (a la izquierda) en su paseo con Pérez Ferrero.

Cotapos e Pérez Ferrero. *Heraldo de Madrid*, 31-I-1931

Durante la comida reinó el mejor humor y se leyeron innumerables verdaderas y falsas adhesiones.

Entre los asistentes recordamos a Manny Falces, Federico García Lorca, Manuel Sierra, Lamarca, Ontañón, Esplandíu, Pérez Ferrero, Arniches, Rivero Gil, Meléndez, Careaga, Morla (Carlos y Carlitos), Espinosa, Gómez Mesa, Alfaro, Quintero (Salvador) y Ros[20].

A prensa comunica, a finais do mes de abril –o día 14 instaurárase en España a República– o próximo regreso de Cotapos a Europa:

sica de vangarda patrocinado pola Internacional Composer's Guild, fundada por Edgar Varèse en 1921, e da que Cotapos era asesor técnico. A *Sonata fantasía* foi interpretada polo pianista chileno Armando Palacios, en París, en novembro de 1928. Os *Cuatro preludios* para orquestra sinfónica estreáronse, en 1930, na Salle Gaveau, de París, dirixidos por Marius François Gaillard.

[19] Cf. Pérez Ferrero, Miguel, "Estos modernos músicos del mundo... Acario Cotapos, nombre griego, esencia hispánica", *Heraldo de Madrid* (Edición de la noche), sábado 31-1-1931, p. 16.

[20] Cf. "Agasajo a un músico. Una comida en honor de Acario Cotapos, 'El chileno efusivo'", *Heraldo de Madrid* (Edición de la noche), Lunes 23-2-1931, p. 8

"Los músicos del mundo. Las composiciones de Acario Cotapos van a ser dirigidas por Stokowski en la Sinfónica de Filadelfia."

Washington 25.- El célebre compositor Acario Cotapos y el maestro Stokowski han quedado de acuerdo en el repertorio de obras del primero, que tocará ésta y la próxima temporada la Sinfónica de Filadelfia.

Cotapos se dispone a salir para España para asistir al estreno de sus "Voces de gesta", que tocará la orquesta Lassalle[21].

José Lassalle, cofundador en 1899 da *Revista Nueva*[22], onde Valle-Inclán publicaría catro entregas da súa novela *Adega (Historia milenaria)*, é agora, como director de orquestra, quen se propón estrear a composición de Cotapos, baseada na obra do escritor galego. Aínda que Pepe Lassalle, como o chaman os amigos, presta unha gran atención á música contemporánea, dando a coñecer moita da produción dos compositores da "Edad de Plata" –sendo famosos os denominados "Festivales Lassalle" nos que fai concertos monográficos de compositores españois-, podemos afirmar que, a priori, e antes de escoitar a música do autor chileno, o título de *Voces de gesta* representaría un aval importante para a súa programación. Nos escasos meses que dura *Revista Nueva* colaborará con sete artigos de temática musical.

Dirixindo en Ceuta, Lassalle sofre no mes de marzo unha hemiplexía que o levará a morte o 9 de outubro de 1932. A estrea de *Voces de gesta* quedaba pois, en suspenso.

É posible que o regreso de Cotapos a España desde o continente americano non se fixese directamente a este país, ou ben que unha vez aquí marchase novamente a París, pois unha caricatura do pintor chileno Camilo Mori, de 1932, así parece confirmalo[23].

O desgusto de Acario Cotapos pola morte de Lassalle e a imposibilidade da estrea de *Voces de gesta*, quizais se vería atenuado por unha



Caricatura de Cotapos polo pintor Camilo Mori. París, 1932

resolución do Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de España do 19 de novembro de 1932[24] -á que non serían alleos os seus amigos- que viña solucionar, parcialmente, o seu problema económico, permitíndolle a súa permanencia no país.

A proposta da Embaixada de Chile en Ma-

[21] Cf. "Los músicos del mundo. Las composiciones de Acario Cotapos van a ser dirigidas por Stokowski en la Sinfónica de Filadelfia.", *Heraldo de Madrid* (Edición de la noche), Sábado 25-4-1931, p. 5.

[22] Di Luís Ruiz Contreras nas súas *Memorias de un desmemoriado*, cap. IV, "Revista Nueva": "Al hablar especialmente de Pío Baroja, ya dije cómo fué mi colaborador más asiduo en los once primeros números de *Revista Nueva*. Lo fueron también José María Mathéu y José Lassalle. A Mathéu le había conocido yo en casa de Commelerán, y Lassalle intervino por mediación de sus parientes los editores de mi primer libro *Dramaturgia castellana*, Sáenz de Jubera [Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 1961, p. 114]".

[23] Cf. Mori, Camilo, "Cotapos en Paris, en 1932, visto por Camilo Mori" [caricatura], en *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, 76 (Abril-Junio de 1961), pp. 17-18.

[24] Cf. *Gaceta de Madrid*, 23-11-1932, nº 328, pp. 1331-1332.

drid, coa aprobación da Embaixada de México que vía con gusto que a bolsa outorgada a dita República polo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes -vacante por cesar no seu disfrute o seu beneficiario-, concédese , provisoriamente, ao compositor chileno D. Acario Cotapos. O Ministerio acorda acceder ao solicitado, e darlla nestes termos (ata que tome posesión o bolseiro que designe o Goberno daquela República), co fin de que o músico poida seguir os seus estudos, como alumno oficial, no Conservatorio Nacional de Música y Declamación, de Madrid, previos os requisitos esixibles. Para isto, a Secretaría do Centro ten que proceder a súa matriculación como alumno oficial, momento no que se lle asignará a dotación da bolsa: catro mil pesetas anuais.

A casa dos Morla segue sendo centro de reunión da xuventude intelectual e artística. Bos rapaces e bos amigos –di o anfitrión-, alegres, simpáticos, optimistas, ás veces algo exaltados, mais sempre intelixentes e cheos de personalidade. Uns traen a outros, porque lles gusta vir e agrádalles o ambiente[25].

Nunha destas tertulias de amigos á que asisten, entre outros, Alberti, Agustín de Figueroa, Gerardo Diego, Fernando de la Presa –que quere publicar unha edición concisa das obras de Pablo Neruda, das que só ten unhas follas, pois Alberti, que tiña o orixinal extraviouno-, o xove Serafín Fernández, amigo de Altolaguirre, e outros. Na reunión tocarán o piano Gerardo Diego, Carlos Morla Vicuña e Cotapos, cuxa música vai ser branco da crítica de Carlos Morla no seu diario correspondente ao día 11 de novembro de 1932:

> Por último entra Gerardo Diego con su aureola inmóvil y su temperamento impasible. Hay en él "cosas buenas" –muy buenas- y otras "menos buenas". Se sienta al piano e interpreta con unción y una sensibilidad deliciosa los preludios de Bach. En Chopin es incomparable: esos rosarios de notas cristalinas se desgranan bajo sus dedos y caen sobre la figura melódica, envolviéndola un instante, sin alterarla, como un rocío de perlas. [...]

[25] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...,op. cit.*, p. 82.

> Serafín y Cotapos. La dueña de casa, canta; Cotapos se lanza en unas tocatas inconcebibles –el terremoto de San Francisco- y, como final, nuestro hijo ejecuta con ademanes de enajenado, una serie de *fox trots* improvisados que son como para despertar a un muerto. Martirizan los tímpanos.
>
> *Soirée* de familia, en cada cual hace lo que le da la gana. [...][26].

Nas tertulias as que acude Acario, as súas *Voces de gesta*, obra que nel constitúe unha obsesión, serán o seu tema obrigado na conversa. Morla recolle nas anotacións do seu diario correspondentes ao 27 dese mesmo mes, outra destas reunión de amigos onde se fala de arte, de pintura, de teatro, de música, e que termina, como case sempre, nunha festa na que Federico García Lorca e Acario Cotapos teñen un papel destacado.

Asisten o pintor Manolo Ángeles Ortiz, que vai por primeira vez a casa de Carlos e Bebé Vicuña, acompañado por Federico, Isabel Dato, Rafael Martínez, Acario Cotapos, Santiago Ontañón e Eduardo Ugarte, brazo dereito de Lorca en "La Barraca". "Cante jondo" por Federico, que tamén toca a guitarra, e no que participa Manolo Ángeles Ortiz: fandanguillos, soleares e vilancicos.

> Luego Acario Cotapos –después de explicarnos el fondo de su idea- nos da a conocer en el piano algunos trozos de su "obsesión" musical, que está inspirada en una obra de don Ramón del Valle-Inclán: *Voces de gesta*. Sigue a esta tocata, que ejecuta comentándola sin cesar, otra que supone ser la interpretación de la "respiración pulmonar de una especie de monstruo", y, como tal, "es una monstruosidad". Esta clase de música moderna –que a mi juicio [di Carlos Morla], ya ha dejado de serlo- es puramente cerebral y no me interesa[27].

> Tocando la hondura musical que encierra *"Voces de gesta"* [diría anos máis tarde Cotapos], sentí que podía llegar a las raíces de nuestra raza, pues la amplitud del poema de Del Valle-Inclán incluye todas las características y razones de ser de todos los pueblos que hablaron español, en el cual reflejamos nuestro modo e idiosincrasia[28].

[26] Ibid., p. 307.
[27] Ibid., p. 308.

Federico anímase falando do *Don Juan Tenorio* que na noite anterior dera toda a rapazada na Residencia de Estudiantes e anuncia que vai dar a segunda parte do concerto. Contra o esperado, comeza a cantar cuplés franceses de 1905 e 1909; os valses da época: *Amoureuse*, *Quand l'amour mueurt*, e, finalmente, *La Tonkinoise* e *Viens poupoule*, interpretados con mímica e un humorismo impoñente.

> Y luego se desencadena –siempre capitaneada por Federico- una de esas fiestas que no tienen igual. El circo de feria. Acróbatas japoneses con abanicos y ademanes simiescos, prestidigitadores hindúes, encantadores de serpientes, y juegos malabares. Cotapos se transforma en *poney* amaestrado con una pluma en la cabeza: levanta las manos con donaire, se arrodilla e inclina la cabeza pausadamente hasta el suelo, se alza "en patas traseras" con la más absoluta seriedad. Llega a adquirir la fisonomía de un caballo, y aplaudimos.
>
> Pero es ahora Federico quien se lanza al medio de un salto y que saluda al público en redondo: proezas de trapecio con otro saltimbanqui, invisible éste.
>
> Evolucionan por las alturas imaginarias; Federico lo coge de las manos, de los pies, y lo suelta, lo vuelve a coger, mientras el trapecio inexistente –pero que vemos todos- va y viene.
>
> Y los espectadores gritan pensando que se van a caer.
>
> Todo esto ejecutado con un dinamismo y un movimiento que transforma lo supuesto en realidad. Federico tiene dotes de mago[29].

O 8 de xaneiro de 1933 a prensa informa dunha solicitude de indulto ao Goberno Peruano en favor do escritor Eudosio Rabines condenado a morte por delito político. Rabines, que lideraba o movemento da loita contra a guerra peruano-colombiana que ameazaba desencadear os militarismos desas repúblicas, representaba unha profunda corrente de opinión continental en favor da paz en hispanoamérica. O documento, que será asinado por Cotapos, estaba avalado por importantes intelectuais, encabezando a lista dos firmantes Gregorio Marañón, Valle-Inclán, Manuel Machado, Corpus Barga e Joaquín Arderius[30].

Nun día indeterminado do mes de xaneiro aparece novamente consignado o nome de Acario no diario de Morla con motivo da tertulia que ten lugar na súa casa á que asisten, ademais dos amigos de costume,a fermosa Marcelle Auclair e Ignacio Sánchez Mejías. Son días de axitación en España. Co fin de levantar o ánimo do toureiro sevillano, que se atopaba triste e cangado polos tráxicos sucesos acontecidos e o asasinato de dezanove paisanos da súa terra naquel turbulento mes de xaneiro de 1933, Federico e Ontañón fan unha parodia de ópera italiana -un dúo de amor nun parque frente a un palacio branco- que Acario Cotapos acompaña ao piano[31].

Por estes días o xornal *El Sol* [32], publica unha "interviu" co destacado pintor Anselmo Miguel Nieto –quen realizara no ano 1914 un retrato de Valle-Inclán que hoxe se atopa nas paredes do despacho do presidente do Congreso dos Diputados de España- quen, e ante a situación de desamparo, e ata desprezo, de que son obxecto os artistas no "Círculo de Bellas Artes" [o seu número está arredor de 150 fronte aos 3.000 socios que ten a entidade], propón a creación, por parte destes, dunha nova "Sociedad de Bellas Artes" independente. A idea é acollida favorablemente polo círculo de amigos de Acario Cotapos que envían unha carta ao pintor a través do citado diario. As

[28] Cf. Cotapos, Acario, "Entrevista a Acario Cotapos", en *Revista Pro Arte*, Santiago de Chile, 1/39, 7-4-1949, p. 3. Tomo a referencia de María Elena Hurtado, *op. cit.*, p. 133.

[29] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, p. 309.

[30] Entre outros asinantes figuran Pablo Abril de Vivero, Alberto Ghiraldo, César Falcón, J. G. Gorkin, teniente coronel Mangada, Manuel Ayuso, Rafael Dieste, Alfonso Camín, Sáinz de la Maza, Joaquín Aznar, Bagaría, Alfredo Cabello, Robledano, Salas Viú, Armando Bazán, Xavier Abril, César Vallejo, Arconada, Benjamín Jarnés, Gómez de la Serna, Rodolfo Halffter, Arturo Souto, Josefina Caravias, Fernández Armesto, etc. "Solicitud al Gobierno peruano", en *El Sol*, Madrid, 8-1-1933, p. 3; "Petición de indulto. Para salvar la vida del escritor peruano Rabines", en *La Libertad*, Madrid, 8-1-1933, p. 3.

[31] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, p. 319.

[32] Cf. "Los artistas y el Círculo de Bellas Artes. Manifestaciones del ilustre pintor Anselmo Miguel Nieto", *El Sol*, Madrid, 14-2-1933, p. 3

sinaturas dos asinantes axúdannos a coñecer a xente con que Acario se relaciona en Madrid:

> Sólo queremos, pues, que sepa usted que fuera del Círculo somos muchos los escritores y artistas que nos uniríamos a cualquier iniciativa que tendiera a crear una Sociedad en la cual los escritores y los artistas tuvieran la absoluta hegemonía. Un centro para artistas de todas clases y de ambos sexos, con una biblioteca viva, con las buenas revistas del mundo, el libro de última hora y un salón de exposiciones y conferencias.
>
> De usted amigos y compañeros: Pintores: *Valverde, Vázquez Díaz, Alonso, Peinador, Esplandiú, Ponce de León, Arteta, Cossío, C. Ruiz, Mignoni, Climent, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael de la Serna, Rivero Gil, Flores, Ontañón, Mihura, Alvear, Santonja, Tono, Fontanals*; escultores: V. Macho, Cruz Collado, H. Condoy, Labiada, Alberto Sánchez; escritores: *Gerardo Diego, Jarnés, Espina, Corpus Barga, Neville, Porras, Abril, Salazar, Chapela, Sender, Obregón, Pérez Ferrero, Ros, García Lorca, Ugarte, Palomo, Altolaguirre, Domenchina, Lucientes, Víctor de la Serna, Ramón G. de la Serna, Alfredo Barqueña*; arquitectos: *Arniches, Lacasa, Mercadal, R. Suárez, Durán de Cottes, Bergamín, Rivas Eulate*; músicos: *Halffter, Bautista, Pittaluga, Sainz de la Maza, Bacarrise, Cotapos*[33].

Chega o antroido. O grupo de amigos disfrázase para ir á festa que vai ter lugar na casa de Edgar Neville. Acario Cotapos, Manolo Ángeles Ortiz e Federico García Lorca vístense na casa de Carlos Morla. Acario vai dunha especie de Nerón[34]. A noite é divertida. Catro días despois, o 8 de marzo, ten lugar un acto importante para Lorca, e por extensión para os seus amigos, a estrea de *Bodas de sangre* na sala do Beatriz.

Hai concerto no Teatro Calderón o 12 de abril. A Orquestra Sinfónica que dirixe Arbós interpreta un programa de música alemá, coa participación da soprano Carlota Dahmen e do pianista José Cubiles: Bach, Beethoven, Wagner, Strauss, Brahms e Hindemith no repertorio. Cotapos, acompañado de Morla e de García Lorca, asiste á función. Á saída comentan a interpretación e a fermosura da voz de Carlota Dahem nos dous *lieder* wagnerianos e na escena final de *Salomé*[35]. Sen dúbida, o gran conversador de Cotapos, se espraiaría falando dos autores programados:

> Como compositor [Cotapos], fue autodidacto. Su aprendizaje lo realizó estudiando las partituras de creadores de su preferencia, entre los que ocupaba un lugar preponderante Wagner. En los tres diarios que escribió en distintas épocas y que se conservan manuscritos actualmente en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile se encuentran continuas referencias a *Los maestros cantores, Parsifal, El buque fantasma, Tristán e Isolda, La Walkiria, Lohengrin, Sigfrido* y el *Ocaso de los dioses*. De esta última obra se conserva una partitura orquestal con una serie de observaciones suyas relativas, principalmente, a problemas de orquestación. En los mencionados diarios hay también abundantes alusiones a otros autores y obras, por ejemplo, Mozart (*Las bodas de Fígaro*), Beethoven (las sinfonías), Verdi (*Otelo*), Debussy (*Ibérica, Peléas et Mélisande*), Puccini (*La Bohème*) y muchos otros. Estas observaciones están ligadas generalmente a la necesidad de dar solución a diferentes problemas creativos de obras en las que trabajaba en el momento en que estampó las referidas observaciones en su diario. Como la mayoría de su producción es de carácter dramático, lo más frecuente es encontrar comentarios sobre óperas o música dramática en general. A pesar de la inclinación que sentía el compositor por la vanguardia musical, rara vez buscó respuesta a sus inquietudes técnicas en la música contemporánea, más bien dirigió su mirada hacia autores del s. XIX. La única excepción importante es Stravinski, a quien menciona en sus escritos y de quien conservaba, con observaciones personales, la partitura orquestal de *Le sacre du printemps* y la versión revisada por el autor en 1943 de *Danse sacrale* de ese mismo ballet[36].

Rematado o concerto, os tres van a casa Morla que lles ensina as cancións que escribira para a súa filla Colomba, morta había dez anos. Cotapos propúxolle darlle clases de harmonía. "Cedí, sin embargo –escribe Morla-, a la insistente exigencia de este buen amigo, y me dio una primera lección de teoría musical. No le he entendido nada. Me pareció que hablaba demasiado para explicarme cosas que, en el fondo, deben ser sencillas". No diario dese día deixa tamén consignado: "El poeta Vicente Aleixandre cena por primera vez en

[33] Cf. "Eco de una interviu de 'El Sol'. Entre los escritores y artistas gana cuerpo la idea de crear una Sociedad de Bellas Artes independiente", *El Sol*, Madrid, 21-2-1933, p. 3

[34] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...,op. cit.*, p. 327.

[35] Ibid.,*op. cit.*, p. 340.

[36] Cf. García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, p. 141.

casa con Federico, Manolo Ángeles Ortiz, Luis Cernuda, Rafael Martínez, Acario Cotapos y el capitán Iglesias. En la noche acuden a la tertulia un señor que traducirá al inglés *Bodas de sangre*, Manolito Altolaguirre, Concha Méndez -totalmente restablecida-, Serafín y los músicos Rodolfo Halfter [sic] y su esposa[37]-que también vienen por primera vez-. Halfter [sic] tiene un gran porvenir por delante". Gustavo Pittaluga leva a música que adaptará a un filme de tema toureiro[38].

Diario de Morla correspondente ao día 17 de maio de 1933:

> He seguido tomando clases de armonía con Cotapos. Me interesan y me exasperan a un tiempo, y no se desenvuelven siempre los cursos en una atmósfera de paz. Les faltan a sus lecciones claridad y sencillez; luego me enerva la serie de "cosas prohibidas" que me señala: acordes calificados de incorrectos, cambios de tonos inaceptables, ritmos que no se pueden tolerar, etc. Sin duda que está en la razón..., pero no concibo que me veden combinaciones que mi oído aprueba. Y me impaciento; lanzo el papel por los aires y me pongo grosero e injusto. Luego le pido perdón porque sé humillarme cuando tengo la conciencia de haber obrado mal.
>
> Así y todo he sacado provecho de las enseñanzas del pobre Acario, que tiene, sin duda, buen carácter. Le he puesto con facilidad música a tres poemas de Federico: "Despedida", "Cazador" y "Canción tonta". Primera audición de este ensayo en la noche..., con los honores del bis. Éxito que atribuyo a una fuerte dosis de indulgencia bondadosa, a pesar del abrazo efusivo que me da Federico[39].
>
> No estamos, sin embargo, contentos. Una noticia buena que nos infunde tristeza. El capitán Iglesias ha sido designado por la Liga de las Naciones en calidad de miembro europeo de la Comisión llamada a cooperar a la solución del conflicto de Leticia entre el Perú y Colombia. Viene a despedirse.
>
> Le acompañamos todos a la estación [...]. Me habla [Federico] del proyecto de un drama rústico que germina en su espíritu y que, poco a poco, se elabora y va tomando forma (...). Título que le dará a la obra: *Yerma*.
>
> En seguida me confía otro proyecto que acaricia, menos sombrío que el anterior, pero también más frívolo y de menos fondo: una opereta jocosa sobre el tema de Romeo y Julieta, cuya música –dice- correría a mi cargo. Ilusión que, como tal, se esfumará[40].

Manuel Altolaguirre e Concha Méndez celebran o 5 xuño un xantar na casa. Levan un ano de casados. Van tódolos amigos –supoño que Acario tamén- e pola tarde concerto, no Teatro de la Comedia, do gran pianista chileno Claudio Arrau acompañado pola Filarmónica de Madrid baixo a dirección de Pérez Casas, organizado pola Asociación de Cultura Musical. Á noite reunión na casa do diplomático chileno coa presenza de músicos e críticos. Bebé canta as canción do seu home baseadas nos textos de Federico que Acario, a través das clases de harmonía, axudara a nacer. Non sabemos se Cotapos estivo alí, temos que supor que si, así como a súa asistencia ao concerto de música moderna dirixido por Pittaluga na Residencia –o día 14- na que se interpretan obras de Milhaud, Rodolfo Halffter, Markevich e do propio Gustavo Pittaluga.

Ao día seguinte, 15 de xuño, ten lugar na Residencia de Estudiantes a representación de *El amor brujo*, de Falla, coa colaboración de García Lorca, na que bailan "La Argentinita" e Ortega, ademais das bailadoras, célebres no seu tempo, e que andarían nese momento polos setenta anos, *La Malena, La Macarrona* e *La Fernanda*. Ao acto acode toda a intelectualidade. Tamén os Morla. Carlos escribe no seu diario íntimo:

> Nota imprevista: Acario Cotapos ha recibido un telegrama en que le informan de que se ejecutará su obra Voces de gesta en la Sala Gaveau, de París, y –como no se avino a perder la función de esta noche- aparece en el teatro en actitud de enajenado y con maleta[41].

Trátase da primeira *Suite* de *Voces de gesta*,

[37] Halffter casou con Emilia Salas Viú, irmá do musicólogo, escritor, historiador e periodista Vicente, amigo de Cotapos.

[38] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, p. 339.

[39] Tres cancións de Morla baseadas en textos de Lorca, *Memento*, *El Herido*, *Dilegencia* e *Sorpresa*, pódense ver en Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, pp.599-607.

[40] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, pp. 348-349.

[41] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, p. 354.

escrita para orquestra e dous solistas (baixo e soprano). A obra consta de catro tempos e un prólogo[42]. A súa estrea ten lugar o día 21 de xuño pola Orquestra do Conservatorio de París, baixo a dirección do seu titular,Marius-François Gaillard. A obra é acollida pola crítica favorablemente. Dí Marcel Belvianes, en *Le Ménestrel. (Musique et theatres)*, de París:

> *Concert Marius-François Gaillard (21 juin).*- D'abord, la *Berceuse héroïque*, de Claude Debussy, puis une exécution remarquable du *Concerto en sol* pour violon et orchestre de J.-S. Bach, par Mlle Jeanne Gautier… Ensuite, les premières auditions.
>
> *Voces de Gestas* [sic], de M. Acario Cotapos a de belles qualités de rythmes. Il y a, dans ces voix, une grande puissance d'expression; elles traduisent, par des moyens dramatiques, les aspirations, les attentes, la marche en avant d'un peuple. Bravo pour les interprètes, Mme Mildah Polia et M. Robert Franc[43].

O concerto incluía, ademáis, as *Heures persanes* de M. Ch. Kœchlin e as obras *Week-end (River Side, Forest Side* et *Sea Side)* e *Ordre français*,de M. Marius-François Gaillard.

O corresponsal R.S.M. en Paris de *La Libertad* (Madrid), engadía: "fluye de ella un gran aliento lírico a través de una orquestación rica y sutiles armonías. Su audición ha sido celebrada por el público y la crítica de la manera más cálida y elogiosa"[44]. Tamén *El Sol* (Madrid), ao mesmo tempo que informaba da estrea parisina, dicía que "Ha sido anunciada la misma 'suite' en Bruselas, y se espera que para el próximo invierno se estrene en España"[45].

El 30 de setembro o Embaixador de Chile traslada ao Goberno de España unha nota na que se "manifiesta que el Sr. Embajador de Méjico ha autorizado para que la vacante del becario que existe de las cedidas a la República de Méjico sea ocupada provisionalmente por D. Acario Cotapos, compatriota chileno, que ya disfrutó anteriormente una beca en iguales condiciones de la referida República", o Ministerio de Instrucción resolve, con data 11 de outubro de 1933, que dita bolsa "se provea, con carácter interino y circunstancial, en el compositor chileno D. Acario Cotapos, para que curse estudios en el Conservatorio Nacional", designación que se fai supeditándoa a toda nova proposta que se faga por vía diplomática. A súa contía será, como a de tódalas da súa clase, de 333, 33 pesetas mensuais, efectivas a partir do día 1° do mes en curso[46].

Chega destinado a embaixada de Madrid, desde Barcelona, Pablo Neruda -que desde os primeiros momentos ata os derradeiros días de Cotapos, vai ser o seu leal e protector amigo- o 31 de maio de 1934. O día 2 ten lugar na casa dos Morla a presentación de Pablo aos amigos, entre os que non pode faltar Acario:

> La *soirée* en casa dura hasta las cuatro de la madrugada. Puede decirse que han acudido todos los contertulios para conocer a Pablo Neruda. Reina animación y afinidad. Mucha alegría. Acario Cotapos se lanza –para comenzar- con brío inenarrable a la parodia de los "fuegos artificiales", que constituye uno de los mayores éxitos de su repertorio; Federico nos favorece con una danza oriental que improvisa envuelto en la alfombra de mi despacho, y luego canta peteneras acompañadas de la guitarra. Bebé, en seguida, interpreta mis composiciones musicales sobre temas de Federico, Alberti, Cernuda, Manolito Altolaguirre, Gerardo Diego, Villalón, Pedro Salinas y Juan Ramón Jiménez, que son discutidas y comentadas dentro de un espíritu de benevolencia[47].

Nesta época da súa vida en España vai estar moi vencellado ao mundo do teatro, ata tal punto, que foi considerado un colaborador asiduo do Club Teatral "Anfistora", co que incluso chegou a representar un pequeno papel en *Liliom*, comedia de Ference Molnár, traducida por Martínez Sierra, o mércores 23 de xuño

[42] Cf. R.S.M., "La Orquesta del Conservatorio de París", *La Libertad*, Madrid, 5-7-1933, p. 5

[43]Cf. M.B., "Concert Marius-François Gaillard (21 juin), *Le Ménestrel. (Musique et theatres)*(Paris), 30-6-1933, 5070 – 95° Année –N° 26, 30-6-1933, p. 268.

[44] Cf. R.S.M., *art. cit.*, p. 6.

[45] Cf. "'Voces de gesta', en París", *El Sol*, Madrid, 21-7-1933, p. 8

[46] Cf. *Gaceta de Madrid*, 12-10-1933, n° 285, p. 326.

[47] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, pp. 393-394.

de 1934 no Teatro Español. Margarita Ucelay, unha das actrices da obra, filla da fundadora do grupo con García Lorca, Pura Maórtua de Ucelay, recorda nun artigo a "Anfistora" e aos seus membros:

> Pero no puedo pasar por alto el nombre de nuestro huésped permanente y actor frustrado, Acario Cotapos. Compositor de un inacabable poema sinfónico basado en Voces de gesta, residía prácticamente en el Club, de cuyo piano dependía su trabajo. Piano que sólo él y Lorca utilizaban y que la manía de la limpieza y terror a los microbios obligaban a Cotapos a mantener cuidadosamente desinfectado. De edad indefinida, bajo y regordete, casi redondo, mantenía la dignidad de la pobreza oculta del artista. Dotado de un raro humor, era un genio de la imitación, un mimo inigualable. En su conversación utilizaba una jerga insólita, suya propia, cambiando, deformando o inventando nuevas palabras que, sin embargo, todos entendíamos. Lo mismo recreaba un nuevo final para *El trovador* que narraba la gran cacería del jabalí cornúpeto, o la arenga del estudiante boliviano ante el desfile de la indiana indiferente, o el lirismo del profesor alemán en Chile recitando poesías traducidas. Se le dio el papel del Portero del Cielo. No era precisamente un papel difícil, el personaje en pie, ante un facistol que sostenía un gran libro, buscaba en la página el nombre de Liliom, y lo leía. Eso era todo. Pero ¡qué sorpresa la nuestra! Aquel mago de la conversación, aquel genio de la imitación se quedó mudo, de piedra ante su libro. ¡Gracias a que otro personaje, el Secretario del Cielo, pudo intervenir y ayudarle discretamente haciéndose cargo del papel! El público no llegó a darse cuenta pero Cotapos, triste y humillado, paso meses deshaciéndose en las más extravagantes disculpas. La guerra lo pilló en Madrid, donde vistió uniforme de soldado y luchó no sé bien cómo, pero seguro que sólo a su manera. Terminada la guerra marchó a París y luego a Chile, donde Neruda lo protegió hasta su muerte. Y, si me he detenido un tanto en el recuerdo de nuestro querido Cotapos, es porque su presencia y personalidad formaban parte indispensable del "Club Teatral Anfistora"[48].

Santiago del Campo, no número extraordinario da *Revista Musical Chilena* dedicado a Cotapos co motivo de concedérselle o "Premio Nacional de Arte", en 1960, expón dous exemplos desta gran capacidade que tiña para o teatro, para a imitación, así como para crear unha lingua propia -lingua que todos entendían, dicía Ucelay-, que lle foran transmitidos por Carlos Morla Vicuña e Santiago Ontañón:

> ¿Por qué Acario no ha sido actor? Se preguntan muchos. Con su talento interpretativo, habría hecho raya en los escenarios. Lo curioso es que, precisamente porque es capaz de crear por su cuenta cientos de personajes, le es imposible encerrarse en psicologías creadas por los demás.
>
> A propósito de ésto, es interesante recordar que el director francés D'Abbadie d'Arrast, inició en España la filmación de una película que todavía sorprende por su calidad. Hace de esto más de 25 años. Una adaptación de "El Sombrero de Tres Picos", de Pedro Antonio de Alarcón. Acario –famoso en los medios artísticos por sus facultades mímicas- fue elegido para interpretar el papel de un Obispo. Le venía a maravilla. Todos soñaban con el momento de verle en la pantalla encarnando al obeso purpurado, con su cara redonda, su pelo volante, sus ojillos traviesos. Fue imposible frenar sus gestos y obligarle a que no mirara a la cámara. En cambio, su triunfo de actor lo conseguía en la calle, cuando salía vestido de Obispo y las gentes del lugar –Arcos de la Frontera, en Cádiz- se acercaban a pedirle su bendición. Entonces, lejos de los reflectores y de los lentes cinematográficos, Acario se expandía, convertido en auténtico Monseñor[49]. [25-26]
>
> En casa del escritor español –comediógrafo y cineasta- Edgar Neville, ocurrieron una noche dos cosas extraordinarias. Asistía como invitado de honor la mujer del famoso dramaturgo ruso Nicolás Evreinoff (el autor de "El teatro en la vida" o "La comedia de la felicidad"). García Lorca actuó en forma tan genial que –según me cuenta Ontañón- es la primera vez que ha visto a una mujer en éxtasis, aparte de las pinturas de santas. Oyendo a Federico improvisar cantes jondos en guitarra, Madame Evreinoff se quedó arrobada, suspensa, sin movimiento, sin sangre, como si estuviera muerta o desdoblada. Al despertar, vaciló con ademán de desmayo, sin recordar dónde se encontraba.
>
> Vuelta en sí, Acario comenzó a hablarla en un ruso inventado. Tan formidable fue la imitación que Madame Evreinoff confesó, avergonzada:
>
> — No hay duda de que es ruso. Pero perdónome [sic]:

[48]Cf. Ucelay, Margarita, "El Club Teatral Anfistora", en Dougherty, Dru / Vilches de Frutos, Mª Francisca (coord.): *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabacalera, S.A., Madrid, 1992, p. 458.A función estaba programada para o 7 de xuño, data da representación que indica Ucelay (p. 459), mais a falta da autorización do Concello impediu programala no día sinalado. Vid., *Heraldo de Madrid*, 7-6-1934, p. 4

[49] Cf. Campo, Santiago del, "Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor", en *Revista Musical Chilena*, 76, (Abril-Junio 1961), pp. 25-26.

no se exactamente si es dialecto de Ucrania, de Georgia o del Tadykistan[50].

Cotapos tamén era un asido dos ensaios do Teatro Universitario "La Barraca", onde tiña moitos amigos, como recorda a compoñente do grupo María del Carmen García Lasgoity[51]. O tamén actor Luis Sáenz de la Calzada lembra a Cotapos: "En Chiki Kutz nos reuníamos todos; eran horas dulces como la miel del Himeteo; allí Alberti, allí Cernuda, allí Aleixandre, allí Martínez Nadal, allí Pablo Neruda, allí Rapún, allí Ugarte, Allí Cotapos, allí Pepe Caballero, allí Salinas, allí Edgard Neville, allí Conchita Carro, allí Carlos Arniches, pero, sobre todo, allí tú, Federico" [52].

En 1935, Cotapos escribe dúas obras de teatro, *Para entrar* ("fábula tragico-cómica en 6 cuadros y un acto continuo") e *El fauno en la noche* ("tragicomedia en 5 actos –o 3 actos y cinco cuadros-"). Comezada a guerra vincularase ao "Teatro de guerrillas", como amigo e como músico.

Unha carta de Pablo Neruda a "La Rubia" (Sara Tornú, muller do escritor tucuamalteco Pablo Rojas Paz), datada en Madrid o 19 de setembro –na que lle di que alugou unha casa moi moderna, toda de ladrillos, e que desde a súa fiestra ve a serra de Castela, seca, ocre e ouro [trátase da "Casa de las Flores"]- déixanos testemuña da súa xa fervente admiración por Acario:

> En las tardes, vengan grandes cervezas, vengan montillas y tapas en oscuras tabernas con perfume de vino, acompañado del músico Acario Cotapos, el más genial de los chilenos, hombre sin comparación con el resto del mundo, y sobre el cual te puede ilustrar Amado Villar, quien lo sabe a ciencia cierta[53].

O 4 de outubro Lerroux é nomeado presidente do goberno. Nun goberno de concentración entran tres ministros da CEDA. Ante a entrada da dereita no goberno declárase a folga xeral. Ese mesmo día estréase, no Cine Alkázar, o filme de Harry d'Abbadie d'Arrast co título de *La traviesa molinera*, con Edgar Neville como guionista e axudante de director, con Santiago Ontañón no papel de "El Molinero", que tamén participaba nos decorados, e música de Rodolfo Halffter. Morla recolle a asistencia ao espectáculo e a festa que tivo lugar, a continuación, na súa casa:

> Entre tiroteos y tableteos de ametralladoras, asistimos a la proyección del *film* nacional español *La traviesa molinera*. Figuran en el reparto muchos amigos nuestros que se encuentran presentes en la sala. Desde luego, Santiago Ontañón, que desempeña en la película el destacado papel del molinero. Con su gran cara redonda, risueña, ligeramente burlona, está magnífico de autenticidad. Diríase que nunca ha dejado de ser el amo del molino. El *film*, estupendo; de sabor español perfecto e inconfundible. Segovia... Ávila... Sigüenza...
>
> Por la noche reunión de todos los artistas-actores en casa. Después de una *soirée* de locura, con parodias de Acario Cotapos, que interpreta, en forma inenarrable, "*la muerte de Boris Godunoff*", y los coloquios "debussianos" de *Pelleas y Melisande*, se extingue la luz en todo el barrio. Descienden nuestros huéspedes los seis pisos en procesión; Cotapos, delante, con un cirio encendido haciendo de obispo y cantando salmos[54].

O día 5 a folga xeral paraliza toda Cataluña; o 6, setenta mil obreiros apodéranse da cunca mineira asturiana. Ese mesmo día, ao serán, o presidente da Generalitat, Companys, proclama a República Catalana dentro da República Española. O día 7 –consigna Morla no diario- *El Debate* e o *ABC*, únicos xornais que saen, confesan con grandes letreiros que o país "está a atravesar por un grave momento". As doce da mañán prodúcese un espantoso tiroteo,

[50] Campo, Santiago del, *art. cit.*, p. 24

[51] García Lasgoity, María del Carmen, "Recuerdos de la Barraca", en Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*; seguido de *Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca (en trascripción musical de Ángel Barja. Edición revisada y anotada por Jorge de Persia)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación Sierra-Pambley, 1998, p. 293.

[52] Ibid., p. 231.

[53] Neruda, Pablo, [Carta a la Rubia (Sara Tornú de Rojas Paz)], en *Epistolario Selecto (1922-1972) (Nerudiana dispersa II)*, Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, *Obras completas V*, p. 1.030.

[54] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, p. 424.

metralladoras, ruído de camións que pasan veloces. O asunto agrávase a pesares de que as chamadas oficiais declaran que o señor Companys entregouse. Hai medo.

> Cotapos telefonea y llega valientemente a pie... No resistía el deseo de referir "la batalla" que presenció en el "Capitol" (Gran Vía y Eduardo Dato) en la que su actitud fue "heroica".
>
> Describe el silbar de las balas, el estampido de los disparos, el ruido infernal de las ametralladoras con la misma elocuencia con que imita los fuegos artificiales: hecho un cañón entero y echando chispas con todo su cuerpo.
>
> Esto no impide que, al retirarse, después de la comida, el disparo de una pistola, lo hace regresar a casa donde se le prepara una cama para dormir.
>
> *Ocho de octubre.-* Cotapos amanece rozagante y se lanza en tocatas en el piano mientras me doy un baño de sol en el balcón. Parece imposible que haya revoluciones en días como este[55].

Mes de decembro de 1934. Un gran acontecemento ten na casa dos Morla na noite do día 3. Federico García Lorca le *Yerma.*

> Comienza la lectura en medio de un silencio imponente.
>
> Yerma –que significa "tierra infecunda"- es el nombre que Federico de ha dado a su heroína: [...]
> Han pasado más de dos horas y no las hemos sentido. La gente se va escurriendo lentamente, y luego que quedamos reducidos "a los de casa" –lo que equivale a decir "en familia", comienzan, en la intimidad, las alegrías a que dan paso las horas de evocaciones serias.
> Federico se reincorpora a su temple de chiquillo y, con gracia insuperable, dice –frente al bargueño- "su misa pueblerina de madrugada" parodia predilecta de su vasto repertorio, con toses y carrasperas y puntapiés a gallos y gallinas inexistentes "que han entrado en la capilla". Caricatura inofensiva y sana, de un humorismo irresistible.
> Luego Acario Cotapos termina con su apoteósico simulacro de los fuegos artificiales.
>
> Aquello adquiere las proporciones de un cataclismo cuando presenta "la gran pieza" –el armazón imaginario con todos sus paquetes multiformes llenos de pólvora-. Enciende una cerilla, la acerca "a lo que debe ser el bastidor montado", y todo aquello se inflama y estalla, crepita y gira vertiginosamente. Y, para darle más autenticidad al espectáculo, el creador de la *babatola* golpea la caja del piano y la mesa donde se encuentran los jarros de cristal, las copas y las bandejas. Fragor y bullanga espantosa a la que pone fin la dueña de la casa, que se había retirado a su habitación.
> Y ver reírse ahora a Federico –que hace un momento nos leía su *Yerma* con tan severa gravedad-. Con esa alegría loca de chiquillo que le es propia cuando está contento, es otra lluvia de estrellas: la más festiva y contagiosa de todas[56].

Unha nova, da que Cotapos xa é partícipe, aparece publicada no *Heraldo de Madrid* do venres 14 de decembro, baixo o epígrafe "Música y Músicos".

> *Música y Músicos.*
> *"Voces de gesta", el poema sinfónico del compositor chileno don Acario Cotapos.*
>
> Esta mañana le ha sido entregado al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el escrito siguiente:
>
> "Excelentísimo señor: Suscribe esta instancia un grupo de hombres que dedican su vida a las más diversas actividades, unidos a este fin por una emoción de arte y por un sentimiento de raza.
>
> Creemos de nuestro deber señalar al señor ministro la existencia de una obra musical de la categoría de "Voces de gesta", poema sinfónico del compositor chileno D. Acario Cotapos, que además de sus grandes méritos instrumentales se caracteriza por la fuerte tendencia hispánica de sus elementos constitutivos.
>
> Como consideramos que la divulgación y realización orquestal de "Voces de gesta" tendrá una señalada repercusión en todos los medios musicales españoles y americanos rogamos a vuecencia que arbitre los medios necesarios para que alguna de las orquestas subvencionadas por el Gobierno ejecute durante la presente temporada la meritísima y considerable obra de D. Acario Cotapos, fragmentos de la cual han sido estrenados ya en París y Nueva York[57] con gran éxito mereciendo la atención de los críticos más reputados.
>
> Puede sentirse satisfecho vuecencia por haber ayudado a la realización de "Voces de gesta". Vuecencia concedió una pensión al Sr. Cotapos, que le ha permitido terminar en nuestro solar español el inspirado poema de la raza, siguiendo el guión que el eximio maestro Valle-Inclán trazó en su drama del mismo nombre.
>
> Confiamos en la fina sensibilidad de vuecencia para apreciar el gran servicio prestado a nuestro patrimonio musical por el Sr. Cotapos, y estamos seguros de que vuecencia convertirá en realidad nuestro deseo de que "Voces de gesta" sea conocida por el público

[55] Ibid., pp. 426-427.

[56] Ibid., p. 440-441.

[57] Carécese de informacións desta estrea. Posiblemente se trate dun "lapsus calami", pois onde si se estreou foi en París, o 21 de xuño de 1933.

madrileño.

Viva vuecencia muchos años.

Madrid, 8-XII-934.

Firmas: Fulgencio Díez Pastor, diputado a Cortes; Federico García Lorca (poeta); Miguel Pérez Ferrero, periodista; Gregorio Marañón, médico; Guillermo de la Torre, literato; Pablo Neruda, poeta; Maruja Mallo, pintora; C. Ugarte, escritor; Luís Lacasa, arquitecto; Mercadal, arquitecto; M. Sánchez Arcas, arquitecto; L. Blanco Soler, médico; J. Echevarría, pintor, Juan Cristóbal, escultor; Carlos Arniches, arquitecto; Alfredo Muñiz, periodista; "Juan de la Encina", crítico; Carlos Morla, diplomático; Gabriela Mistral, diplomático; José Bergamín, escritor; Adolfo Salazar, crítico; Juan F. Montesinos, profesor; Hermenegildo Casas, diputado, y J. Luís Díez Pastor, notario." [58]

O ministro acolle favorablemente esta proposta. Con este motivo, Cotapos é agasallado polos seus amigos:

Cartelera
Se prepara un agasajo al músico Acario Cotapos.

Interesado el ministro de Instrucción Pública, Sr. Villalobos, por un pliego de firmas en que diversos representantes de los sectores intelectuales solicitaban su apoyo para que fuese ejecutada en Madrid la obra "Voces de gesta" –inspirada en la creación literaria de D. Ramón del Valle-Inclán-, del gran músico Acario Cotapos, lo ha prestado generosamente, por lo que pronto podrá conocer el público de Madrid tan significativa partitura.

Este éxito de Acario Cotapos merece, a todas luces, celebrarse, y, convencidos de ello sus amigos y admiradores se proponen ofrecerle una comida el día último del presente año.

Ésta tendrá lugar a las doce de la noche, en un típico café madrileño.

Así nos lo dicen los amigos del compositor que firman la convocatoria y que son los que siguen:

Rapún, Romeo, Isaías Cabezón, Federico García Lorca, Gregorio Marañón, Carlos Arniches, Eduardo Ugarte, Pablo Neruda, Díaz Pastor, Alfredo Muñiz, Manuel Sánchez Arcas, José Bergamín, José F. Montesinos, Luís Lacasa y Miguel Pérez Ferrero[59].

Neruda escribe cara o mes de novembro ou decembro de 1934, segundo apunta Hernán Loyola, a súa primeira versión da *Oda a Federico García Lorca*, baseándose nun dactiloescrito orixinal, sen data, conservado na Fundación do poeta granadino, en que Acario Cotapos aparece entre os amigos do poeta. Na segunda versión, cara a 1935, publicada en *Cruz y Raya*, figurará igualmente Cotapos, desaparecendo algúns dos amigos ausentes hispanoamericanos, que son substituídos polos amigos actuais. Salvo Aurelio (Rodríguez), o xove chofer da camioneta "La Bella Aurelia" de La Barraca, todos os nomes dos amigos da primeira versión que viven en España aparecerán na de 1935, á que se engadiron a dos poetas e amigos Aleixandre, Rosales, Altolaguirre e Concha Méndez. Reproducimos a primeira versión por ser menos coñecida:

....
llego yo con Oliverio, Norah,
Margarita, Villar,
Maruca, Malva Marina,
la Rubia, María Luisa,
Delia, Rafael, Aurelio,
Ugarte, Cotapos,
Alberti, Carlos,
Bebé, Molinari,
y otros que se me olvidan.
....[60]

Iníciase a temporada madrileña de concertos da Orquesta Sinfónica, dirixida polo mestre Enrique Fernández Arbós, no Teatro Calderón a finais de febreiro de 1935, audicións que serán retransmitidas todos os mércores, as 18,40 horas, por "Unión Radio".

O segundo dos concertos está programado para o día 6 de marzo, e nel estrearase *Voces de gesta*, de Cotapos. O programa é o seguinte:

Primera parte.- "Genoveva" (ob.), Schumann; "L'Isle

[58] Cf. "Música y Músicos. 'Voces de gesta', el poema sinfónico del compositor don Acario Cotapos", *Heraldo de Madrid*, viernes 14-12-1934, p. 5

[59] Cf. "Cartelera. Se prepara un agasajo al músico Acario Cotapos", *Heraldo de Madrid*, jueves, 20-12-1934, p. 8

[60] Cf. Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra (1933-1935)*, ed. y notas de Hermán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich, en *Obras Completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, pp. 331-334 e 1.187-1.190 (notas). A identificación das personaxes pódense ver nesta edición.

joyeuse", Debussy; "Viaje de Sigfredo por el Rhin", Wagner.
Segunda parte.- "Segunda sinfonía", Beethoven.
Tercera parte.- "Voces de gesta" (sobre la obra de Valle Inclán), Cotapos; "Till Eulenspiegel", Strauss[61].

O día anterior ao concerto o xa prestixioso musicólogo e crítico español Adolfo Salazar escribía, desde as páxinas de *El Sol*, un artigo sobre Cotapos e as súas *Voces de gesta* no que recordaba o intento fallido da súa estrea,hai anos, tralo falecemento do mestre Lassalle, e o entusiasmo que levantaba a súa música nas versións que o autor executaba e comentaba ao piano, entre aqueles que tiveran o privilexio de escoitala. O artigo pretendía achegar ao público a un concerto, do que el fora instigador, xunto con outros intelectuais, como ficou dito, ao solicitarlle ao ministro de instrución pública que *Voces de gesta*, obra do prestixioso compositor chileno baseada na traxedia pastoril de Valle-Inclán, fose coñecida en España:

La Vida Musical
Un gran músico chileno en España.- Acario Cotapos y sus "Voces de gesta".

Hace unos años, cuando José Lassalle celebraba en el Palacio de la Música (el cual debe su nombre a esa circunstancia) los conciertos sinfónicos que tanta popularidad le valieron, anunció que iba a estrenar varios fragmentos pertenecientes a una obra dramática en la que estaba trabajando un músico chileno aun desconocido entre nosotros, aunque no de los públicos americanos, quienes habían tenido ocasión de escuchar varias obras suyas. Este músico se llamaba (se llama, mejor dicho) Acario Cotapos, y su obra lírica se basa en la tragedia pastoril de Valle Inclán, titulada "Voces de gesta".

Lassalle paseaba por Madrid y presentaba en sus tertulias a Acario Cotapos, cuyo nombre hacia suponer que se tratase de algún artista griego o cosa semejante. Cotapos aparecía. Era entonces un hombre joven, como de poco más de la cuarentena, con un principio de calvicie y de "embompoint" que los varios años pasados no han hecho sino acentuar. Quienes lo conocían se hacían lenguas de su carácter jovial, exuberante, y en el que la cordialidad y el "anima allegra" se unían en admirable proporción.

Otros hablaban con entusiasmo de las composiciones musicales de Cotapos a través de las versiones que el autor daba en el piano. No he conocido yo (salvo alguna presentación superficial) a ese músico hasta fecha reciente, y ahora puedo afirmar que el pretérito imperfecto debe cambiarse por un presente de indicativo, con todo el sentido de afirmación que el presente requiere. Cordialidad, exuberancia de humor, hacen las delicias de las tertulias juveniles frecuentadas por Cotapos. Su fina vena musical, la admiración de quienes en escrupulosa selección están admitidos a la lectura de sus obras, lecturas muy "para dar solamente una idea", y en las que Cotapos se auxilia tanto del piano como por su facultad de imitar los instrumentos de la orquesta, su voz de bajo profundo para unos personajes, su falsete para los de cuerda aguda.

En esos años, Cotapos se ha madrileñizado de tal manera que dudo de si vuelto a su patria chilena podría hallarse a gusto. Desde luego, las tertulias madrileñas de escritores y artistas jóvenes, en las que Cotapos juega tan singular papel de animador, habrían perdido la mitad de su palpitación. Y dice Cotapos: "¿Cómo no voy a sentirme español por los cuatro costados si quienes más agudamente me han comprendido, si quienes me han recibido con mayor generosidad de alma, son los españoles; si mi obra está nutrida por la savia que alimenta el suelo español, por la sangre que riega su literatura, por el sentido de su música tradicional, y aun si mi obra debe tanto al estímulo que me han dispensado los Gobiernos españoles?"

Debe decirse a seguida: Los Gobiernos de la República. Porque si el cambio de régimen y poco después la muerte de José Lassalle demoraron la audición de las obras de Cotapos, nuestros gobernantes estuvieron oportunamente aconsejados para permitir que Cotapos conviviese entre nosotros y le fuese posible terminar su gran obra lírica, basada en Valle-Inclán.

Pocos días faltan para que la escuchemos por fin, en breves extractos. Cotapos, que quiso que las primeras audiciones fueran en tierra española, se vió obligado a darlas en otros países que, como Nueva York y París, han oído sus "Cuatro preludios" en las manos peritas de Stokouwski [sic] y de Marius François Gaillard, con una resonancia crítica de suma importancia.

Frondoso, vehemente, lleno de vitalidad, de fuerza en la acción, Cotapos en su música acusa en cambio su lejano origen griego, todo ponderación, discreta medida, sobrio conocimiento de los efectos, sin incidir en el barroquismo que España llevó a las tierras suramericanas, tan sabroso por otra parte, y que domina enteramente, el carácter "personal", no el "artístico", de este músico suramericano.

Cotapos nació en una población del sur de Chile poco conocida: en Valdivia, que, como él dice, es una especie de Noruega austral, con cisnes y "fiords"; pero más templada, menos cruda de luz, blanca y verde suave, en una mezcla de tonos ceñida por el purísimo azul de lo alto, mientras que un cinturón vegetal le sirve de fondo.

Aunque saliese muy niño de Valdivia para marchar a Santiago, Cotapos siente latir en el último departamento subconsciente ese paisaje de un sur que significa lo que para nosotros significa un norte, con las cualidades que el vocablo nos sugiere. En Santiago, mientras que creía obedecer a su más íntima vocación

dramática, aprendía la música con maestros locales. Su adolescencia está llena de borradores dramáticos, y al revés del proceso nietzscheano, la música nació en Cotapos del espíritu de la tragedia.

El drama, sus esencias inefables, le llevaron a la música. Así ocurrió que la música sea para Cotapos sucedánea del drama. Expresión de lo profundo humano. Clave del misterioso espíritu. No se pidan sonatas ni sinfonías a este músico. Pídansele páginas que comenten un sentido humado, quintaesenciado de tal modo, que las palabras escritas parecen un vehículo demasiado pesado para él, mientras que las alas de la música le son propicias.

Todas las obras de Cotapos aluden a ese proceso interior del que han nacido. La primera obra suya, que fue ejecutada en los Estados Unidos (donde Cotapos vivió once años seguidos), se titulaba "Le detachement vivant" ("El desprendimiento humano"), y los versos que declama la soprano sobre el fondo orquestal, del propio compositor, tienen un panteísmo a lo Tagore o a lo Whitmann, mostrándonos el hecho de vivir como si el hombre fuese un fruto del gran árbol de la Naturaleza, y la muerte fuese como el desgajarse este fruto de la rama en que se suspendía.

Otros trozos suyos son preludios para escenas del drama de su numen, que titula "El signo", y que se gesta lentamente en su espíritu, cáusticamente, a veces en forma literal, otras bajo el velo de Maia de la música. "Todo lo que ocurre –dice Goethe- no es más que un símbolo." "El signo" de Cotapos es la expresión algebraica de este símbolo, de este aparecer simbólico de todo lo viviente.

Una lectura de las "Voces de gesta" removió en Cotapos su españolismo atávico, el hondo poso de las viejas generaciones españolas que en América ascienden a la superficie de la vida con matices diversos, pero con el mismo resonador profundo a las voces de la raza. Como en el vino, la madre yace quietamente en el fondo del ser. La tragedia de Valle-Inclán agitó este sedimento de Cotapos; y vehementemente sintió la necesidad de España. Ya está. Su obra se ha terminado entre nosotros. El sentido de nuestra música popular la llena. Un sentido depurado, condensado, sin alusión literal alguna ni pretensión de autenticidad. Pero lo "español" de nuestros cantos rústicos, los más viejos y sustanciales, está allí.

Las tres jornadas en que se divide el drama dan motivo a comentarios musicales que pueden desprenderse del hilo de la acción y tocarse separadamente en conciertos sinfónicos. Cotapos ha hecho con ellos cuatro "suites", en las que intervienen las voces de los principales personajes. De ellas va a escucharse la primera, dirigida por Arbós. La manera escénica imaginada por Cotapos para la representación de su obra es por demás nueva e interesante. ¿Veremos esta obra intensamente lírica, tan original de acentos, en alguno de nuestros teatros? Los tiempos no parecen muy propicios para las cosas de alto arte; pero hay que esperar que Cotapos y sus amigos logren ese propósito, y todos hemos de alegrarnos de que lo consigan.

Ad. S.[62]

O concerto será o mércores día 6 no Teatro Calderón, coa Orquesta Sinfónica de Madrid, dirixida por Enrique Fernández Arbós. *Voces de gesta*, de Cotapos, interprétase na terceira parte e nela participan a soprano Ángeles Ottein como "Ginebra" e o barítono José Angerri como "Tibaldo". Antes da execución da obra, o actor Severino Mejuto, do Club Teatral Anfistora, recita a "Ofrenda" que precede a "Tragedia pastoril", sobre un fondo pregoeiro de tamboril.

A *Primeira suite sinfónica para Voces de gesta* de Acario Cotapos, está estruturada nas seguintes pasaxes: 1.-*Introducción. Ginebra y Tibaldo*; 2.- *Interludio*; 3.- *Plegaria de Ginebra. Entrada de los bárbaros*[63].

As notas ao programa de man non están asinadas. Ademais duns breves apuntamentos biográficos do compositor faise unha pequena descrición da obra.

> Esta primera suite estrenada en París el 31 [sic. (estreouse o 21] de junio de 1933, consiste en varios trozos pertenecientes a la primera jornada de la obra.
> Después de una corta introducción, se entabla un diálogo entre Ginebra y el abuelo Tibaldo, viejo patriarca este último cuyos acentos solemnes y bíblicos, pero sencillos siguen las líneas de los antiguos refranes y consejas.
> El segundo número en forma contrapuntística en su iniciación y desenvolvimiento, consiste en un interludio que desea condensar las fuerzas contenidas, expresivas y alegres.
> El número tercero es una imploración vehemente de Ginebra poco antes de la interrupción de los Bárbaros, incendiarios y devastadores de los campos castellanos. El final que está ligado a esta invocación es la entrada violenta de los guerreros bárbaros armados

[61] Cf. "La Orquesta Sinfónica en el teatro Calderón", *Ondas*, Madrid, 23-2-1935, p. 7.

[62] Cf. Ad. S [Adolfo Salazar], "La Vida Musical. Un gran músico chileno en España.- Acario Cotapos y sus "Voces de gesta", *El Sol*, Madrid, martes 5-3-1935, p. 12.

[63] Cf. Hormigón, Juan Antonio, *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, t. II, segunda parte (1931-1936), p. 866.

de lanzas lunadas, luciendo altas cornamentas en los cascos, al sonido de atambores, gritos de espanto y el bramido de los cuernos de toro.

Programa de *Voces de gesta*, 6 de marzo de 1935[64].

Rematado o concerto, ao que asiste Valle-Inclán, segundo testemuña indirecta de Santiago del Campo[65], Cotapos é agasallado polos seus amigos:

Después del concierto, se ofreció una cena a nuestro músico, organizada por Neruda, Federico, Manuel Altolaguirre y Ontañón, con asistencia de Valle-Inclán. El local se llamaba "La Ballena Alegre", una cervecería en sótano, en calle Alcalá, cerca de la Cibeles.

Noche fabulosa que todavía se recuerda. Los discursos se pronunciaron "a la manera de". Federico habló como si hubiera sido don Jacinto Benavente. Se discurseó a lo Castelar, a lo León Blum, a la Jean Cocteau, como los hermanos Alvarez Quintero, como la Reina de Inglaterra. Acario agradeció la manifestación a la manera del famoso político español del siglo XIX, don Práxedes Mateo Sagasta: su voz entre largas barbas, mucha tos, mucho "ejem, ejem", muchas alusiones mitológicas. Y luego lo hizo como el hacendado chileno de Colchagua don Gregorio Martínez, delicioso personaje creado por Cotapos, que atraviesa medio mundo, desde su fundo colchagüino, trayendo una jaula con pavos a la gente más importante de España[66].

Os xornais do día seguinte recollen a crítica do concerto, que presta especial atención á estrea de *Voces de gesta*. Reproducimos a continuación algunha destas críticas, realizadas polos críticos más prestixiosos do momento, que valoran desde ópticas moi distintas, a estética e a técnica de Acario Cotapos. Mais antes, parece oportuno deixar constancia da análise que da obra do músico chileno fai, desde unha perspectiva actual, o musicólogo Fernando García Arancibia, estudoso do compositor vangardista:

Su fértil imaginación le llevó a un discurso musical basado en la sucesión, de manera rapsódica, de imágenes no siempre explicadas, que se encadenan unas a otras sin existir casi relación entre ellas. Esto le permitía hacer volar su fantasía de forma ilimitada, para producir la estructura formal "improvisadamente". Así el autor creaba conjuntos sonoros de gran heterogeneidad que, a veces, eran de difícil comprensión para un auditor no entrenado. El director de orquesta Víctor Tevah recordaba en 1961 que Acario Cotapos "tocaba e improvisaba con tan vertiginosa inspiración que acumulaba temas no para una obra, sino para una serie de ellas". Para el compositor chileno el problema



Acasio Cotapos, el gran músico chileno, del cual ha ejecutado unos fragmentos de su importante obra «Voces de gesta» la Orquesta Sinfónica, que dirige el maestro Arbós

Cotapos coa súa característica pucha
(*Heraldo de Madrid*, 6-3-1935)

de la imaginación musical era una obsesión. Esto se ve en esta forma de organizar el discurso musical a través de las sucesivas apariciones de nuevos e imprevistos materiales –que pueden o no relacionarse con materiales anteriores de una obra-, como también en sus escritos y entrevistas, donde la palabra imaginación se reitera con insistencia.

Nunca experimentó preocupación por el contrapunto, pero sí manifestó un apasionado interés por el timbre. Lo más significativo para Cotapos en el fenómeno armónico (al que asignaba importancia *per se*) lo constituía el color de los acordes, minusvalorando otros factores de la armonía, incluso algunos relevantes para la tradición como la función sintáctica que ésta juega en el discurso sonoro. Buscaba en cada caso, cuidado-

[64] "Programa de *Voces de gesta*, 6 de marzo de 1935", en Hormigón, Juan Antonio, *opus. cit.*, p. 868.

[65] A información que posúe o poeta, escritor, periodista e dramaturgo chileno da estancia de Cotapos en España foille facilitada por Carlos Morla Vicuña e Santiago Ontañón, asistentes ao acto. Santiago del Campo tamén tratou a Cotapos.

[66] Cf. Campo, Santiago del, *art. cit.*, pp. 23-24. Vid., tamén, García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, p. 140.

sa e incansablemente, la sonoridad armónica que más le agradaba, independientemente de cualquier otra consideración. Este afán de descubrir nuevos timbres y sucesiones colorísticas atractivas le llevó desde un principio a transgredir las normas de la armonía tradicional, desestabilizando con frecuencia la tonalidad[67].

Dous exemplos, tomados dos seus diarios, pódennos axudar a entender a técnica empregada polo compositor para a realización da súa obra:

"Kleiber [Erich] me dijo que no desarrollaba mis temas y jugaba con ellos como niños con juguetes, que agarran uno y después otro, sin darles mayor atención". Logo engade meditativamente: "Puede ser que sea éste mi estilo o manera de expresarme, como una sucesión de partes de un espejo donde se reflejan mis ideas" [68]

É posible que aquí se encontre –di García Arancibia- a explicación do peculiar sistema que Cotapos seguiu para a construción das súas melodías, engadindo motivos curtos.

Tamén de interese é a seguinte anotación que se refire a un comentario sobre *El pájaro burlón*[69], proxecto lírico que tamén –como *Voces de gesta*- quedou incompleto, pero que é aplicable ao seu modo de facer compositivo:

"Celibidache me dijo, cuando estuvo entre nosotros, 'su obra *El pájaro burlón* no me recuerda a nada que haya oído en Europa; es muy expresiva; su instrumentación tiene efectos o matices nuevos, que tampoco he oído antes. No estoy de acuerdo con la manera en que está organizada en forma de planos sonoros y me da la impresión de períodos que se suceden sin alcanzar el desarrollo correspondiente'". Ante este comentario di Cotapos: "La sucesión práctica o imaginativa, agrego yo, es la explicación orgánica de esta obra y su desarrollo es también imaginativo con el discurso natural que se suceden en nosotros las imágenes y no con el discurso explicativo de la literatura musical, que podríamos llamar, al desarrollo por encadenamiento de frases y no de imágenes que se usa hasta hoy en la música" [70].


Acario Cotapos, autor de Voces de gesta, estrenadas por la Orquesta Sinfónica

Acario Cotapos (*La Voz*, 7-3-1935)

Unha vez coñecidas algunhas das características da música cotaposiana e o pensamento do autor, tan apartado dos cánones clásicos, podemos comprender, en moitos casos, que *Voces de gesta* sexa totalmente rexeitada por críticos tan conservadores e antivangardistas como Ángel María Castell, que a súa técnica non sexa do agrado doutros ou que a súa crítica sexa laudatoria como o foi a da súa estrea en París, xa reseñada:

Rodolfo Salazar
(*El Sol*. Año XIX – Núm. 5.472. Madrid, Jueves 7 de marzo de 1935)

La Vida Musical
Orquesta Sinfónica.- "Voces de gesta", de A. Cotapos.

Se quejaba en una ocasión Igor Strawinsky de tener que ser hasta la muerte "músico ruso", como si los rusos no pudieran ser "músicos" simplemente, músicos "en general", músicos de la gran música universal, y no "rusos" en particular. Músicos pintorescamente rusos, coloristamente rusos, músicos condenados al nacionalismo "ad perpetum".

El caso se repite con los españoles. Muchas veces he hablado de este drama de nuestros músicos. Si cualquiera de ellos escribe una sonata o una sinfonía dentro de las líneas generales de la música, el público extranjero se llama a engaño; un músico español tiene la obligación de ofrecerle una escena pintoresca con más

[67] Cf. García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, pp. 142-143.

[68] Cotapos, Acario, *Diario nº. 2*, día 28.8.1950. Tomo a cita de García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, p. 141.

[69] Pablo Neruda, no seu libro *Arte de pájaros* [1962-1965], fai unha homenaxe a Acario Cotapos, na poesía dedicada a "El pájaro corolario"; nome científico, *Minus Cothapa*, no que "su canto de tumbo en tumbo / se reparte y se divide / entre el Orinoco negro / y nuestro Acario caudaloso".

[70] Cotapos, Acario, *Diario nº 2*, día 17-9-1951. Tomo a cita de García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, p. 141.

o menos castañuelas. ¿No lo hace? Pues se le desdeña. Carece de sabor local. Es una especie de intruso.

Pero la música pintoresca es de un valor secundario. Los grandes críticos, los filósofos de la crítica, los constructores de estéticas musicales la desdeñan. Un español aporta su musiquita colorista. Se le aplaude un poco. Se le perdona la vida, Sí, sí. No está mal. Pero... "es música pintoresca". No es música universal. Los españoles pertenecen a una "provincia" de la música. Su arte es de categoría inferior. Y vuelta a empezar.

Pues el caso se agrava aún si se trata de un músico americano. Acario Cotapos es un músico chileno. Pero un músico "chileno" ¿qué es? ¿Que es, por el hecho de ser chileno, no por el hecho de ser músico? Un auditor inglés, alemán o escandinavo le interpela: "¿Usted es un músico ruso?" "No señor." "Ah, usted habla español. Es usted entonces un músico español." "No, señor". "¿Es usted americano?" "Si, señor: chileno." Y se queda tan convencido. El compositor ya está encasillado. Ya estamos todos tranquilos.

Dejando aparte mi total ignorancia respecto a lo que constituye la música chilena, yo creo que Cotapos, en esta obra, es tan chileno como Strawinsky ruso en sus últimas obras "neoclásicas". Realmente, a mi me parece Cotapos un músico español. Español en su sustancia, no españolista. Y, en seguida, un músico que puede aspirar a la universalidad de toda aquella música española que se nutre de sustancias eternas, tanto por lo que se refiere a la música misma como a lo sustantivamente español. Aquello y esto, puro misterio, materia intuida. Se entiende o no, se siente o no: pero acerca de lo cual toda discusión es estéril.

No hay que perder de vista que los trozos de "Voces de gesta", ayer estrenados por el maestro Arbós, son, más que nada, música de teatro. Con todas sus consecuencias. Música cuyo verdadero valor lo da el encaje dentro de la obra dramática. Pero aun aisladamente, como quien muestra una fotografía de detalle, un "particular" de un gran lienzo pictórico, es posible apreciar al músico, a las calidades de su lirismo, tanto como al técnico, al artífice que maneja el material sonoro.

Los fragmentos oídos de la obra de Acario Cotapos nos avivan el deseo de escuchar "Voces de gesta" en su terreno natural, en la escena. Así lucirá mejor página tan delicada como el "raconto" de Ginebra y la tierna "plegaria": mientras que la "entrada de los bárbaros" ha de constituir una escena de poderoso efecto plástico.

Cotapos fué muy aplaudido por sus oyentes. Angeles Ottein cantó muy bellamente sus dos fragmentos, y el Sr. Angerri, el trozo del papel del "Tibaldo", que le estuvo encomendado. Los versos iniciales fueron dichos con justeza de tono y firme acento por Severino Mejuto, el "Peribáñez", recientemente aplaudido en las representaciones del Club Anfistora.

Arbós dió una cumplida versión a la obra y obtuvo en el resto del magnífico programa (Schumann, la débil orquestación que Molinari ha hecho de "L'isle joyeuse"; Wagner, Beethoven y Strauss) los aplausos tan calurosos que siempre le tributa su público.

S.

Rodolfo Halffter-Escriche
(*La Voz*. Año XVI. Núm. 4.417. Jueves 7 de marzo de 1935, p. 3)

Información musical.
La Orquesta Sinfónica en el Teatro Calderón. "Voces de gesta", de Acario Cotapos.

¿Sirve la crítica musical para algo? ¿Existe compositor que acepte el consejo desinteresado y leal del crítico? No nos atrevemos a responder a estas preguntas. Por diversos motivos. Eso sí. A regañadientes nos tragamos los consejos que gustosos daríamos a Acario Cotapos, y que están a punto de brotar de nuestra pluma modestísima.

Objetivamente son pocas las cosas que podemos decir de la obra de este compositor chileno "Voces de gesta", inspirada en la conocida tragedia de D. Ramón del Valle Inclán, y estrenada ayer tarde por la Orquesta Sinfónica. Una audición no nos es suficiente para hacernos cargo de lo que vale y representa una producción tan opuesta estética y técnicamente a lo que nosotros creemos que es la verdad. Hay que tener además en cuenta –sirva ello de exculpación nuestra- que se trata de fragmentos de una obra destinada a la escena, y que por esta razón, en el concierto sinfónico pierden su esencial significación. Los trozos que ayer escuchamos acusan sin duda un temperamento inquieto y una personalidad exuberante y nada vulgar. Pero dicha exuberancia –a nuestro juicio- perjudica notablemente a la música y enturbia la línea melódica de marcado sabor arcaico y a veces de una rara belleza. En su conjunto, la obra, que contiene pasajes de una lograda grandeza áspera y ruda, nos resultó ininteligible. Y conste que a nosotros no nos asuntan las audacias. A lo que tememos más que a un nublado y más que a encontrarnos inermes frente a un león en el desierto es a la falta de orden y concierto. En suma: a la falta de claridad y disciplina. Es posible que una segunda audición nos aclare lo que ahora nos resulta obscuro [sic]. Así lo deseamos vivamente. Nuestra actual opinión, por tanto, es provisional.

Mucho agradecemos al maestro Arbós que tuviera la generosidad y valentía de incluir esta obra difícil en el programa del segundo concierto de abono de la Orquesta Sinfónica. Un director de orquesta inteligente no podía proceder de otra manera. Es preciso –nunca nos cansaremos de repetirlo- escuchar todo aquello que ofrezca un mínimo de garantías. Se entiende de garantías técnicas. El tiempo –en su devenir- se encargará inexorablemente de colocar a cada cual en su puesto.

El concierto que nos ocupa, cuyo soberbio programa acredita el buen gusto, por todos reconocido, del maestro Arbós, terminó con una versión fogosa y

plena de intención irónica del poema de Ricardo Strauss "Till Eulenspiegel". La Orquesta Sinfónica y su director fueron calurosamente aplaudidos, así como Ángeles Ottein, la excelente cantatriz, en sus intervenciones en "Voces de gesta".

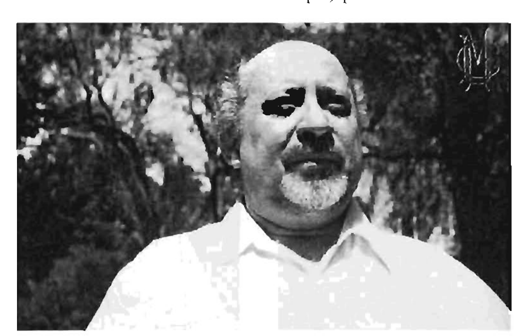
R. Halffter-Escriche

[Fotografía: "Acario Cotapos autor de *Voces de gesta*, estrenada por la Orquesta Sinfónica"]

Ángel Maria Castell
(*A.B.C.* Jueves 7 de marzo de 1935 (Edición de la mañana). p. 46)

Informaciones musicales.
Los conciertos de la Orquesta Sinfónica

En el programa del segundo concierto de la Orquesta de Arbós forma la parte central la deliciosa "Sinfonía en re", de Beethoven, la que, según una crítica de su época, es una incesante sonrisa juvenil; la que con sus ciento y pico de años conserva su lozanía y en sus "adagio", "larghetto" y "allegro" brinda al oído y al espíritu la sensación de las más puras bellezas estéticas.


Acario Cotapos. Fot. Ar. Universidade Católica de Chile

El maestro Arbós inicia con la ejecución de esta placida página beethoveniana un alto en el camino de estrenos que se dispone a seguir, del que es ilusión de sus ilusiones una "Sinfonía", de Sivelius [sic], de cuya grandeza patética espera ver esclavo al auditorio, como le vió ayer sumiso a los tiernos alborozos del alma del genial maestro de Bonn.

La interpretación fué como de la Orquesta Sinfónica: insuperable; y este veredicto alcanzó el refrendo clamoroso del auditorio que llenaba la suntuosa sala del teatro de Calderón.

La primera parte había ofrecido el contraste de obras de ingenuidad de la obertura "Genoveva", de Schumann, el detallismo impresionista de "La isla alegre", de Debussy, y la grandeza épica del "Paseo de Sigfredo por el Rhin", de "El ocaso de los dioses", de Wagner; páginas igualmente escogidas por los oyentes con aplausos entusiásticos.

"Las travesuras de Till Eulenspiegel", de Strauss, con su fina policromía en la descripción y sus delicadezas irónicas en el fondo cerraron el programa, después de la obra nueva ofrecida como novedad de la tarde.

El título de la obra es el de "Voces de gesta", y su autor es el compositor chileno Acario Cotapos.

Esta obra, inspirada en la tragedia pastoral de Valle-Inclán, fué recomendadísima por el ministro del ramo a la Orquesta Sinfónica. La recomendación era consecuencia de una petición de compositores modernistas de los que se consideran únicos y hablan en el extranjero de que gracias a ellos hay algunos compositores de valía en España, haciendo como que se olvidan de que, no sólo en Madrid, sino en Valencia, Cataluña, Vasconia y otras regiones, hay músicos inspiradísimos y cultivadores del folklore.

Pués bien: la "Suite", de Cotapos, no despertó interés en ninguno de sus pasajes, uno de ellos recitado de la ofrenda por Severino Mejuto, otro un diálogo de Angeles Ottein y Angerri y otro una plegaria cantada por la Ottein.

A la terminación de la obra sonaron algunos aplausos, que, por ser de cortesía a un músico extranjero, estuvieron bien; pero los aplaudidores de asalto persistieron en su actitud y entonces estalló un formidable taconeo, y así acabaron las "Voces de Gesta".

A.M.C.

Víctor Juan Espinós Moltó
(*La Época.* Año 87.- Núm. 29.708. Jueves 7 de marzo de 1935, p. 3)

Los conciertos
El segundo de Arbós

De nuevo la Orquesta Sinfónica ha puesto sobre sus atriles a Schumann: esta vez, la poco frecuente obertura de "Genoveva", página del más hondo romanticismo, de atormentado ambiente y amargos giros, que no puede oírse sin pensar en la existencia trágica y dolorosa de su creador eminente y malogrado. Para nuestro gusto, es difícil superar la versión de Arbós, por la comprensiva y cordialmente entregada al pensamiento schumanniano. No aplaudió el público lo que debía esta iniciación del vario programa del segundo concierto de la Sinfónica en esta interesante serie. Es el sino, también, de las obras "de empezar"... La musa de Schumann pide, por otra parte, una concentración de atenciones oyentes incompatible con el acomodamiento corporal y espiritual.

Y de tales honduras, a las irisadas superficialidades sonoras de Debussy. Ya sería ello una prueba de flexibilidad interpretativa, si Arbós necesitara tales demostraciones a estas alturas. "L'ile [sic] joyeuse" es obra característica, que tiene menos predicamento en el gusto de nuestros auditorios que otras de la misma minerva: fué primorosamente ejecutada.

Los resplandores épicos que abundan en nuestra literatura, como relámpagos de un cielo imperialista y hazañoso, no tienen en la música española ecos

correspondientes. Son pocas las obras épico-líricas registrables: menos aun en el orden sinfónico, de tan cercano renacer entre nosotros, y de tan uniforme y localista dirección. Esperamos la "Atlántida" del glorioso Falla.

El maestro compositor chileno Cotapos ha compuesto un poema sinfónico titulado "Voces de gesta", que no se apoya en el Romancero, ni en el autor genial de "El Arauco Domado", ni en Rivas ni en los anónimos –o conocidos- creadores de la caballeresca hispana. Para el maestro Acario Cotapos, la trompa que sonó en Roncesvalles ha vuelto a sonar en don Ramón del Valle Inclán, el autor famoso de los "Esperpentos". Y de ahí "Voces de gesta", de primera audición en este concierto, obra sinfónico-vocal, tragedia pastorial [sic], con la cooperación de la gran cantante señora Ottein y los artistas Angerri (bajo) y Mejuto, que recitó las palabras iniciales del poema, sobre un fondo pregonero de tamboril. Producción entre juglaresca y erudita, carece de personalidad y de interés, aunque se recomienda por la nobleza de su intención. En fin, ya está estrenada, como lo fué en París y suponemos, con idéntico resultado.

La parte de honor del programa estaba integrada por la "Sinfonía segunda", de Beethoven. Nos remitimos a cuanto recientemente hemos tenido ocasión de decir sobre este monumento de la música universal y la admirable interpretación que del genio inmarcesible ofrece siempre la veterana agrupación de profesores de la Sinfónica.

Al final de la primera parte, el pasaje sinfónico conocido por "Viaje de Sigfredo por el Rhin", y al término de la brillante velada el poema de Strauss "Las travesuras de Till Eulenspiegel", tan ruidosamente celebradas, como de costumbre.

V. F.

Julio Gómez.
(*El Liberal*, Jueves 7-3-1935. [Recorte crítica. Fundación Juan March. Legado Julio Gómez])

De Música
Orquesta Sinfónica

En el concierto celebrado ayer por la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Arbós, había una parte de extraordinario interés para los que deseamos que el teatro lírico español encuentre su camino en esta hora difícil. Se trata del estreno de unos fragmentos extraídos de la ópera "Voces de gesta", sobre el libro mismo de la tragedia magnífica de Valle-Inclán. Y aunque el compositor no es español, pues ha nacido en Chile, por trabajar sobre versos tan españoles, tan profundamente españoles como los de Valle-Inclán, le consideramos no sólo como compatriota, sino como uno de esos hijos del corazón, que son más auténticos que los legítimos.

Acario Cotapos (su nombre le descubre la ascendencia helénica) nació en Valdivia (Chile) en 1889, y después de hacer sus estudios completos en Santiago, ha viajado mucho, primero como estudiante y luego como maestro, residiendo largas temporadas en Nueva York y París. En las dos grandes capitales ha estrenado obras sinfónicas, habiendo obtenido siempre el éxito ante el público y los más altos elogios de la crítica. Los trozos de "Voces de gesta" estrenados ayer en el teatro Calderón lo fueron en París en junio de 1933. Así que, nuestro público, al aplaudir esta obra, no hacía otra cosa que refrendar el buen éxito obtenido en Francia.

Si no nos engañamos, la primera intención de Valle-Inclán al escribir "Voces de gesta" fué hacer un libro de ópera. Y hasta nos parece recordar que la ocasión fué el intento hecho a principios de siglo con la construcción del teatro Lírico por Luciano Berriatúa. El compositor que había de escribir la música era Amadeo Vives. Esta obra debió ser para el maestro catalán una de tantas buenas intenciones con las que empedraba su infierno, porque nunca se ha sabido después que compusiera para ella ni una sola melodía. Pero hubiera sido curioso experimento comparar la música que hubiera escrito Vives con la que efectivamente ha compuesto el maestro Cotapos.

La audición de los trozos del notable compositor nos da una idea de su estética, de su técnica y de sus procedimientos, que desde luego obtiene nuestro respeto. La estética es elevada; la técnica, severa: los procedimientos, distinguidos. Pero lealmente debemos manifestar nuestro disentimiento en cuanto a la eficacia emotiva de la obra.

Creemos que la música teatral es otra cosa. En ella lo primero es el drama, la palabra. Y sobre todo, cuando las palabras son tan bellas como las de Valle-Inclán, el primer deber del compositor es hacer que lleguen íntegras, y puras, al auditorio. Este es un problema de técnica, agravado con las sonoridades hipertróficas de la orquesta moderna, que es de primordial importancia, para el compositor dramático.

Pero se engaña quien crea que la solución está solamente en una proporción de sonoridad, y que por tanto es cuestión de saber orquestar con sonoridades discretas o apagadas. El problema está en la misma entraña de la formación melódica, que cuando nace de la palabra debe ser como una espontánea metamorfosis de la prosodia verbal en prosodia musical. Esto, sentimos mucho decirlo, no sucede en la manera de componer del maestro Cotapos. Por esto nos parece mejor realizado el interludio y el final, donde la música se explaya libremente sin someterse a la palabra.

Angeles Ottein prodigio de su voz y de su arte a la ejecución. La acompañó muy bien el barítono Sr. Angerri. Ambos cantantes, como el autor, agradecieron desde la escena sus aplausos al público.

En el resto del programa obtuvieron la orquesta y su maestro el éxito acostumbrado en obras de Schumann, Debussy. Wágner, Beethoven y Strauss.

JULIO GOMEZ

Desta última crítica creo interesante prestar atención ao terceiro parágrafo no que Gómez García cre recordar que o primeiro intento de Valle-Inclán ao escribir *Voces de gesta*, foi facer un libreto de ópera cuxa música correría a cargo de Amadeo Vives. Ata o de agora, este comentario é a única referencia que coñezo sobre o particular e, evidentemente, necesita ser investigada.

A raíz da estrea destes fragmentos inspirados na obra valle-inclaniana, Cotapos declararía que, en Madrid, "Hasta llegan a denominarme el 'Berlioz chileno'"[71].

As reunións e festas ás que Acario asiste son frecuentes no fogar dos Morla e na de Neruda, a chamada "Casa de las Flores", símbolo da vangarda arquitectónica daqueles anos, casa que Rafael Alberti lle buscara a Pablo cando este ven destinado a Madrid. Escenario das tertulias da xeneración do 27, o poeta andaluz recórdaa nas *Coplas de Juan Panadero a Pablo Neruda* (Serie I), así como aos amigos que frecuentaban as noites nerudianas: Miguel Hernández, Federico, Delia, Manuel Ángeles, Raúl González Tuñón e Acario Cotapos:

¡Casa alegre de las Flores!
Sobre Madrid, ¡cómo abrías
ventanas y miradores! [Copla 20]



Debuxo de José Caballero nunha carta a Adriano del Valle (1935).

Acario Cotapos... Siento
que el do re mi fa sol vuela
otra vez como un invento. [Copla 28][72]

Rafael Alberti volverá recordar –agora en prosa- aquelas reunións nas que Acario e Federico eran parte esencial das diversións:

> Y a los pocos días apareció Delia en Madrid, instalándose en no sé qué barrio lejano. Delia era pintora, cuando podía. Discípula de André Lhote, en París, y gran amiga de Fernan Léger. Muy distraída y ágil como un grumete marineando por un mástil. Adoró en seguida a Pablo, penetrando, con su delgada voz de tiple, pues cantaba maravillosamente, en el círculo noctámbulo del poeta, en el que se rendía el más fervoroso culto al tinto, al chinchón y al whisky, mezclado con las bromas, relatos y escenas teatrales, representadas sobre todo por Federico García Lorca y Acario Cotapos, un genial compositor chileno, quien accionaba, más que escribía, su música, un verdadero juglar innovador, divertidísimo y lleno de sorprendentes ocurrencias. Federico y él eran los contertulios principales que se hacían los dueños de la noche. Esas hoy tan distantes noches nerudianas las llenaban además el pintor Manuel Ángeles Ortiz, Luis Rosales, Maruja Mallo, Raúl González Tuñón, el escultor Alberto, Pepe Caballero y el recién llegado de Alicante Miguel Hernández. Entre todas las bromas y divertimentos, el peor era el de llamar por teléfono a Juan Ramón Jiménez haciendo burlas de su *Platero* y ridiculizando la repetida multitud de malvas, violetas, rosados y amarillos con que rellena acuarelando su poesía[73].

Temos un testemuño gráfico destas reunións nun bosquexo a lápis feita polo pintor, e membro do círculo de amizades, José Caballero –quen ilustrara en 1930, *Vísperas de la Gloriosa*, de Valle-Inclán- correspondente á festa

[71] Ojeda Leveque, David, "Acario Cotapos nació en Valdivia pero su obra musical es del mundo" [Entrevista a Acario Cotapos], *Revista En Viaje*, 328 (febrero 1961), pp. 6-7. Tomo a referencia de Hurtado, María Elena, *op. cit.*, nota 42, pp. 180.

[72] Cf., Alberti, Rafael, *Coplas de Juan Panadero (1949-1953)*. Cito por Alberti, Rafael, *Obras completas*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2006. Tomo III (poesía), pp. 393-396.

[73] Cf. Alberti, Rafael, *La arboleda perdida. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*, ed. de Manuel Florentín / Manuel Aguilar (et al.), Anaya & Muchnik, 1998, pp. 283-284.

de aniversario que, en maio de 1935, lle fixeron a Acario Cotapos [naceu o 30-IV-1889]. O debuxo, que forma parte dunha correspondencia que Caballero lle envía a Adriano del Valle, representa unha "danza" –especie de conga, onde van uns collidos a outros polos ombros-, na que aparecen algúns dos asistentes co seu nome enriba. Entre eles lemos o de Delia, León Felipe, Romeo, Isaías Díaz, Rapún, Kotapos, Pablo, Luis Lacasa, Navaz, Ugarte, Pontones, José Caballero, Fontanals, Juan Antonio, Serrano Plaja, Alberto, Maruja Mallo, Amparito e Miguel Hernández[74].

> Aún recuerdo las reuniones surrealistas de tres o cuatro, o cinco días, con sus noches en su "Casa de las Flores", con grupos numerosos de personas que entraban y salían sin cesar, y que tomaban parte activa en aquellas veladas, donde un fuerte clima de irrealidad exigía un cierto comportamiento que todos acatábamos. [...] A veces, rendidos por el cansancio Pablo o Delia te proporcionaban un lugar en un diván o en una cama donde ya había otras personas descansando y en la que te colocaban atravesado para que cupieran otras más. [...]
>
> De aquellas reuniones de la Casa de las Flores, salíamos algunas noches en grupos, a inaugurar monumentos que ya estaban inaugurados como el de Alberto Lista, o el de la Pardo Bazán o cualquier otro que encontrábamos en nuestro camino. Federico y Pablo se habían inventado aquellas inauguraciones, con su ceremonial de discursos grandilocuentes donde ellos representaban las autoridades cívicas y los demás imitábamos con la boca a la banda de música que interpretaba alegres pasodobles o canciones de moda de aquel momento. El compositor chileno Acario Cotapos se reservaba siempre el papel de la madre del homenajeado, fuera quien fuera, y sufría múltiples desmayos emocionales. Creo recordar que el de la Pardo Bazán era uno de los que más nos atraía y lo inauguramos varias veces. Siempre quedaba muy bien[75].

Morla Lynch, no seu libro *En España con Federico García Lorca*, tantas veces citado, na anotación correspondente ao 19 de xuño, fai mención ao "Café del Correo", centro de reunión de pintores, músicos, poetas, actores e toureiros:

> Almorzamos en casa con Delia del Carril. Lleva una vida bohemia que se critica y su "afinidad" con Pablo Neruda es muy comentada. Vive con él, su mujer y la niña enferma. Un drama que terminará mal.
>
> En el "Café del Correo" pasa todas las noches con el grupo de Neruda, hasta la madrugada: entre otros, el músico Cotapos, el torero Amorós, el poeta-pastor Miguel Hernández, el dibujante Caballero, Isaías Cabezón, el secretario de "La Barraca" Rafael Rodríguez Rapún y, a veces, Federico Carcía Lorca[76].

Como xa adiantamos, o compositor sempre sentíu paixón polo teatro. A maior parte da súa produción musical é de carácter dramático e para ela é el quen escribe os textos.

Dúas pezas de teatro consérvanse no Fondo Acario Cotapos da Biblioteca Nacional de Chile. Ambas as dúas, segundo parece, foron escritas en agosto de 1935. Seis cadernos manuscritos recollen o texto de *Para Entrar*, "Fábula trágico-cómica en seis cuadros y un acto continuo". Entre as personaxes da obra figuran "Jabalí Cornúpeto"[77], "Bombardón" (alcume que lle puxera aos autobuses de dous pisos madrileños)[78] e "Corolario"[79]. Iniciada o 9 de agosto rematouna o 18 de setembro.

[74] O debuxo aparece reproducido na tese de Madrigal Neira, Marián, *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, Universidad Complutense de Madrid, 2004 [ISBN 84-669-2573-2], p. 85. O orixinal está no arquivo de María Fernanda Thomas de Carranza.

[75] Caballero, José, "Recuerdos surrealistas con un perro andaluz", en Bonet Correa, Antonio (coord.), *El Surrealismo*, Madrid, Universidad Menéndez Pelayo/Cátedra, 1983, pp. 202-203.

[76] Cf. Morla Lynch, *Carlos, En España con...,op. cit.*, p. 485.

[77] A historia do "Jabalí Cornúpeto", de Cotapos é recollida por Neruda no artigo, "Un Inventor de estrellas", *Ercilla*, núm.1.798, 3-12-1969, en *Reflexiones desde la Isla Negra (Nerudiana dispersa II)*, Barcelona, *Obras Completas V*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, p. 258-261. Figura tamén no libro *Confieso que he vivido*, no mesmo volume, e co mesmo título, pp. 703-705, versión revisada e correxida da crónica citada.

[78] Neruda, Pablo, "Caballo Verde", en *Confieso que he vivido*, *Obras Completas V*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2002, p. 525. "De la Castellana o de la cervecería de Correos viajábamos hasta mi casa, la casa de las flores, en el barrio de Argüelles. Desde el segundo piso de uno de los grandes autobuses que mi compatriota, el gran Cotapos llamaba 'bombardones' descendíamos en grupos bulliciosos a comer, beber y cantar".

[79] Vid. Nota nº 69.

A obra parece ser rebautizada polo autor xa que nunha anotación dos seus diarios aparece denominada como *Para Entrar o El Banquete* [*Diario nº 2*, 29-1-1947].

A outra peza é *El fauno de la noche*, "tragicmedia [palabra riscada no orixinal] en 5 actos (o sea 3 actos y 5 cuadros)"[80].

Unha nova experencia como actor cinematográfico vai ter a finais de ano. Na primeira quincena de novembro de 1935 comeza a filmación do filme *La señorita de Trévelez*, argumento orixinal de Carlos Arniches, dirixida polo seu amigo Edgar Neville, autor tamén do guión e diálogo, con música de Rodolfo Halffter. No filme, que se estreará o 27 de abril do ano seguinte, no cine Palacio de la Música, Acario Cotapos desempeña o papel de "El pianista", moito máis acorde coa realidade.



Acario Cotapos ao piano. Fot. Ar. Universidade Católica de Chile.

Sempre vencellado ao seu grupo de amigos, será un dos asinantes da convocatoria da homenaxe do poeta arxentino González Tuñón, que volvía ao seu país despois de sobreseírselle o proceso seguido por suposto delito de rebelión[81].

Cena en honor de González Tuñón

En pocos días más se alejará de España el joven poeta Raúl González Tuñón, uno de los más destacados exponentes de la nueva poesía argentina, que durante unos meses ha sido nuestro huésped. Muchos días de convivencia no han hecho sino acrecentar el afecto y la admiración que sentíamos por su personalidad literaria.

Queremos despedir a nuestro querido compañero con una cena fraternal, que se llevará a efecto el miércoles 20 del presente a las diez de la noche, en la Casa Pascual, calle de la Luna.

Las adhesiones se reciben en la cervecería de Correos.- Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca, León Felipe, Luis Lacasa, Vicente Aleixandre, César Arconada, Pablo Neruda, Arturo Serrano Plaja, Alberto, Acario Cotapos, Maruja Mallo[82].

Gran conversador, Acario Cotapos era asido das tertulias madrileñas: a do Lyon d'Or; a de Correos; a do Café de las Flores, no barrio de Argüelles –que presidía o fundador da revista *PAN (Poetas Andantes y Navegantes)* Eduardo Dieste-, e pola que soía aparecer, como recorda Carlos Gurméndez, acompañado de Pablo Neruda[83]; a do Pombo...; tertulias nas que destacaba pola súa brillante imaxinación, pola súa capacidade de inventar historias.

Jorge Edwards, que coñecerá a Cotapos xa nos seus derradeiros anos, considera a Acario, xunto con Matías Errázuriz e Luis Oyarzún, un dos compoñentes da tríada de grandes conversadores chilenos:

Era un músico bajo, rechoncho, casi redondo, de boina, con un chaleco lleno de manchas, que él mismo había bautizado como la *Manchuria*, con una conversación eléctrica, insólita, dominada por un humor extravagante y por un genio de la imitación. Imitaba una ópera rusa del siglo XIX, no sé si de Mussorgsky o de Glinka, con todos los personajes y los sonidos: el zar que huía en trineo, las campanillas, el ruido de la nieve, los aullidos de los lobos, la llegada a un monasterio, los

[80] Cf. García Arancibia, Fernando, *art. cit.*, p. 140 e Hurtado; María Elena, *op. cit.*, p. 180-181, toma a información do manuscrito de Fernando García [Arancibia], *Consideraciones en torno a la obra dramático-musical de Acario Cotapos*, 1991. Unha copia do manuscrito atópase na Biblioteca Nacional de Chile.

[81] Cf. "Panorama intelectual. Dos escritores: Raúl González Tuñón, Antonio Espina", *Heraldo de Madrid*, 19-4-1935, p. 6

[82] Cf. "Cena en honor de González Tuñón", *Heraldo de Madrid*, 18-11-1935, p. 15.

[83] Vid. Gurméndez, Carlos, "Tribuna: Carlos Gurméndez. Las tertulias madrileñas", *El País*, Madrid, 17-12-1993.

monjes ortodoxos con restos de comida en la barba, los coros del convento... También imitaba un circo. También, la cacería de un jabalí cornúpeto, que se iniciaba en Escocia, entre música de trompas, y continuaba por diversos continentes. Arte de la palabra en libertad. Alguien me comentaba: "Debimos grabar a Cotapos". ¿Habría funcionado el genio de Cotapos frente a una grabadora? Tengo mis dudas.

Acario amaba a Mussorgsky y a Debussy. Detestaba a Ravel. Su gran amigo fue García Lorca. Tenía miedo de los microbios y nunca daba la mano. Antes de abrir una puerta o tomar una baranda sacaba de los profundos bolsillos toda clase de cintas y gasas protectoras. No he vuelto a escuchar su música y no me siento capaz de opinar de ella. Escucho ahora, en cambio, con los oídos de la memoria su conversación y me río solo. Dos obreros que perforan un túnel, en París, y confluyen en su habitación. Celebraciones. Botellas de champaña. Frases inaugurales. De pronto ven al músico que duerme y exclaman, con profundo desprecio: ¡El burgués que duerme hasta el mediodía! En los cafés de Montparnasse, cuando quería un agua mineral, pedía un *panimavide*. Los mozos de todo el barrio entendían. La guerra española lo pescó en Madrid y luchó por el bando republicano. Tenía una foto vestido de soldado, con casco y un fusil apuntando al cielo. Era el soldado menos marcial que uno puede imaginarse, pero combativo, acerado, con frases que parecían puntas de diamante[84].

Valle-Inclán morre o 5 de xaneiro de 1936 en Santiago de Compostela. Carlos Morla deixa testemuño do feito nas memorias con varios día de retraso. Recordos que, quizáis, transmitiría a Cotapos cando o compositor andaba obsesionado con *Voces de gesta*.

Federico y "Panzas" (Escobar) –hijo del marqués de Valdeiglesias-, un buen amigo, culto y fino, nos trae la infausta nueva de la muerte de don Ramón María del Valle-Inclán, ocurrida en una clínica de Galicia. La noticia del triste suceso crea inmediatamente en mí sensación de un vacío. Constituía don Ramón una figura única, irreemplazable, no sólo en Madrid, sino en toda España, con su melena gris, su barba –que por lo lisa y larga más perecía una cabellera-, sus gafas de círculos inmensos, su chambergo amplio de copa alta y su capa tétrica en que se envolvía en toda época del año.

No me parece posible que haya sido joven nunca: su estado era el de una ancianidad inamovible, pero "ancianidad" ésta que no envejecía; por el contrario, ganaba con el tiempo en dignidad, prestancia y donosura.

Lo conocí hace veinte años, o más, en Chile, durante una temporada que el ilustre vate pasó en nuestra tierra, ocasión en que frecuentó asiduamente la casa de mi madre. Impresión de fantasma invernal. Debía, a la sazón, ser relativamente joven; pero era, sin embargo, igual a lo que es hoy; un ser perennemente viejo –vejez estática- que, en un cuarto de siglo, se ha mantenido idéntico a sí mismo. Con su barba cenicienta e interminable, arrebujado en su gran manta oscura, todo en él, ya en aquella fecha, era vetusto y sombrío.

Muchos años después, en Madrid, a la salida de una representación privada del *Orfeo* de mi amigo Jean Cocteau, nos encontramos en la calle del Arenal. Don Ramón me detuvo espontáneamente. Me había reconocido por la semejanza que, según él, tenía con mi madre, de la que conservaba un recuerdo de honda devoción. Y lo encontré igual o mejor que antes.

El caso valle-inclanesco "es absolutamente excepcional": senectud innata que florece y se glorifica mientras avanza; dramática, espectral y misteriosa siempre, pero también más donairosa, más sugestiva y elegante; de gran vigor interno.

Don Ramón vestía bien –dentro de su estilo propio legendario-, eran silentes sus pasos y no emitía vibraciones violentas su voz atenuada, que, no obstante, expresaba libremente lo que le dictaba su ingenio. No sacrificaba una ocurrencia feliz en holocausto a un amigo, lo que determinaba que se juzgara a veces en forma desfavorable con relación a su sinceridad; juicio que estimo erróneo. A esta debilidad había que agregar la de una egolatría no excesiva, pero bastante pronunciada.

Poseía ese don magnífico, esa fuerza inestimable; que pocos hombres poseen en la vida: la de ser inconfundible y único entre sus semejantes. Impenetrable, enigmático, fabuloso, mas "gran señor de gran talento", que no se parece ni puede compararse a nadie[85].

E ao día seguinte, 12 de febreiro continuaba:

En estos días no se habla más que de la muerte de don Ramón del Valle-Inclán, figura incontestable en toda España. Lo conocí hace unos veinticinco años en Chile y ya me pareció entonces una persona envejecida. Se le tributa un homenaje grandioso[86].

Aínda que non posuímos datos que o confirmen, podemos supor que o músico chileno participaría nos actos que na louvanza do escritor tiveron lugar en Madrid; cando menos na

[84] Cf. Edwards, Jorge, "Tribuna: Jorge Edwards. Conversadores", *El País*, Madrid, 19-10-1984.

[85] Cf. Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, pp. 509-510.

[86] Ibid., p. 510.

homenaxe realizada pola Agrupación Teatral Nueva Escena, no Teatro de la Zarzuela (14-2-1936) e na que participaron, entre outros, os seus amigos, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Severino Mejuto e a maioría dos actores da agrupación–case todos procedentes do Club Anfistora- así como Fontanals, escenógrafo de *Los cuernos de don Friolera*, obra valle-inclanesca que, dirixida por María Teresa León, se estreaba de maneira pública[87].

Participa na cea-homenaxe de despedida que se lle tributa ao pintor Hernando Viñes e á súa dona Lulú, antes do seu regreso a París, no Hostal Cervantes, o 13 de maio. Consérvase unha fotografía do banquete que se fará célebre pola notoriedade dos asistentes. O Equipo Crónica, utilízaa, como tema, en 1975 para un dos seus lenzos.

Na fotografía aparecen: *De pé:* José Caballero, Eduardo Ugarte, Eva Thais, Adolfo Salazar, Alfonso Buñuel, Federico García Lorca, Juan Vicens, Luis Buñuel, Guadalupe Fernández (Lupe Condoy), Acario Cotapos, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Rafael Sánchez Ventura, María Antonieta Hagenaar de Neruda (Maruca), Honorio García Condoy. *Sentados:*(Non identificado), Domingo Pruna, Alberto Sánchez, Delia del Carril, Pilar Bayona, Hernando Viñes, Lulú Jourdain, Mª Teresa León, Gustavo Durán, Sra. de Dorronsoro. *Agachados:* Hortelano, Pepín Bello, Santiago Ontanón.


Cea-homenaxe ao pintor Hernando Viñes

Son poucas as novas que temos do compositor chileno neste período prebélico. Nos diarios de Morla non aparece mencionado –nin él nin os contertulios habituáis-, pese que pola súa casa pasan importantes músicos como Poulenc ou Rubinstein. Xanta na casa de Fernández Arbós, quen dirixira a estrea de *Voces de gesta*, en Madrid, sen que faga ningunha mención a Cotapos. Lorca vai menos pola casa. Parece haber un certo distanciamento, sen chegar a ruptura, como o testemuña unha anotación correspondente ao 22 de xuño de 1936:

> Está en la Embajada un muchacho, Fausto Soto Troncoso. Es un comunista moderado. Me parece inteligente. Se viene con Cotapos a almorzar a casa.
> Con los Larrín, hemos ido a ver a Berta Singermann en una pieza titulada "Amor, de un brasileño, Oliveira[88].

O día 13 de xullo asasinan ao diputado Calvo Sotelo, xefe dos monárquicos e líder visible das forzas antidemocráticas -pois José Antonio Primo de Rivera estaba na cadea-, en represalia pola morte do teniente Castillo, da Guardia de

[87] Cf. "Homenaje a la memoria de Valle-Inclán y estreno de "Los cuernos de Don Friolera", *El Sol*, Madrid, 15-2-1936, p. 8.; "En homenaje popular a la memoria de Valle-Inclán, (...), *Heraldo de Madrid*, 18-2-1936, p. 9.

[88] Morla Lynch, Carlos, *En España con...*, *op. cit.*, p. 530.

Asalto.

Aquela mesma noite Rafael Martínez Nadal, con quen Lorca xantara e estivera toda a tarde, acompaña ao poeta á estación de Atocha onde, e antes de coller o tren para Granada, o poeta entrégalle un paquete (contiña, ademáis de documentos persoais, o borrador do drama *El público*) con instrución de que se lle pasase algo, o destruíse. Este relato, aceptado polos historiadores lorquianos, unha vez correxidos algunhas imprecisións de Martínez Nadal[89], vai ser matizado por Acario Cotapos nunha conversa que mantén co violinista español, establecido en Santiago de Chile, Agustín Culell, na que afirma que él, con outros amigos,foi despedir a Federico García Lorca. De ser isto certo, non sería exacta a afirmación de Martínez Nadal de que foi o último dos amigos madrilenos en ver ao poeta. Esta declaración, publicada na *Revista Musical Chilena*, non foi recollida por ningún dos investigadores lorquianos:

> Fue pasado un tiempo, hallándome en el Café Miraflores junto a mi amigo el compositor Eduardo Maturana, cuando se produjo nuestra primera gratificante charla. Era un asiduo de aquel emblemático lugar bohemio y allí supe de primera mano las vicisitudes y anécdotas de su trayectoria por el Madrid de la preguerra y los primeros años de aquélla. Con su proverbial buen humor, exuberante aún para comentar los acontecimientos más arduos, impetuoso de palabra y ademanes, nos habló de las peripecias vividas en compañía de aquel insigne grupo de intelectuales integrado por Pablo Neruda y de su entonces nueva compañera Delia del Carril, a quién, según Acario Cotapos, él le puso el sobrenombre de "Hormiguita"; de Federico García Lorca, con quien competía en dotes histriónicas a objeto de divertirse y amenizar a la vez las reuniones celebradas en la "Casa de las Flores", vivienda de Neruda en el barrio de Argüelles, junto a otros contertulios como Rafael Alberti, Raúl González Tuñón, Maruja Mallo, Miguel Hernández, Luís Enrique Délano y demás ilustres personajes. Cuando se refirió al asesinato de García Lorca, aquel rostro de ojos enormes abiertos como platos que recordaban a Picasso se transfiguraron por completo y por unos instantes enmudeció. "¿Uds. Saben?, nos dijo, yo formaba parte del grupo que fue a despedirle a la estación cuando partió hacia Granada, para no volverlo a ver". Pero no podía quedarse con esta nota amarga, así que retomando su inagotable vena humorística nos contó el incidente ocurrido en una lavandería de Madrid cuando llevó a limpiar su abrigo lleno de manchas, por lo demás como solía ser habitual dado sus excesos gastronómicos de *bon vivant.*Allí le preguntaron: "¿Quiere que le quitemos las manchas o ponemos la que le falta[90]?

O día 17 de xullo elementos da Falange, apoiados pola Legión e polas forza de Regulares, inicián a sublevación, en Melilla, contra o goberno da República. A guerra civil española comeza.

> El 19, 20 y 21 de julio, cuando hemos visto salir al pueblo armado escasamente, cuando en la noche del 19 cruzábamos Madrid con el músico chileno Acario Cotapos vimos las primeras escopetas, las primeras pistolas en manos del pueblo[91].

> Era la época de la infamia, cuando los derechos, los valores espirituales y la legalidad eran aherrojados por la soberbia insurrecta de los generales traidores[92].

O compositor chileno toma inmediatamente partido a favor da República. Recorda Jorge Edwards que Cotapos dixéralle: "soy un hombre de izquierda", e engade o escritor: "Era lógico: todo el mundo intelectual de aquellos tiempos era de izquierda"[93]. A partir do día 30 de xullo a prensa reproduce o *Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura.* Acario será un dos asinantes:

[89] Cf. Gibson, Ian, *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1986, 6ª edic., pp.43-47; Idem, *Federico García Lorca. (2) De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Crítica, D.L. 1998, pp 453-455. Existe bibliografía máis recente sobre a morte de Lorca que non modifica este punto.

[90] Cf. Cullel, Agustín, "Mis recuerdos de Acario Cotapos: personajes y episodios olvidados de una época", en *Revista Musical Chilena*, 209 (Enero-Junio 2008), pp. 56-57.

[91] Cf. Neruda, Pablo, "Tempestad en España", *Claridad*, Santiago, 16.2.1938. Recollido en *Santiago-Madrid ida y vuelta (1931-1939),(Nerudiana dispersa I)*, ed., pról. y notas de Hernán Loyola, *Obras Compelas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001, pp. 394-395.

[92] Frase de Acario Cotapos á periodista chilena Marina Latorre recollida en *Antonio Machado a través de Pablo Neruda, Juvencio Valle y Acario Cotapos*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973. Tomo a referencia de Hurtado, María Elena, *opus. cit.*, p. 166.

[93] Cf. Hurtado, María Elena, *opus. cit.*, p. 166.

Se ha producido en toda España una explosión de barbarie en que las viejas formas de la reacción del pasado han tomado nuevo y más poderoso empuje, como si alcanzasen una suprema expresión histórica al integrarse en el fascismo.

Este levantamiento criminal de militarismo, clericalismo y aristocratismo de casta contra la República democrática, contra el pueblo, representado por su Gobierno del Frente Popular, ha encontrado en los procedimientos fascistas la novedad de fortalecer todos aquellos elementos mortales de nuestra historia, que por su descomposición lenta venían corrompiendo y envenenando al pueblo en su afán activo de crear una nueva vida española. Contra la auténtica España popular se ha precipitado para destruirla o corromperla, envileciéndola con una esclavitud embrutecedora y sangrienta, como la de la represión asturiana; ese criminal empeño de una gran parte del Ejército, que al traicionar a la República lo ha hecho de tal modo que ha desenmascarado la culpabilidad de su intención, agravándola con la de traicionarse a sí mismo en la falsedad de los ideales patrióticos que se decía defender, sacrificando la dignidad internacional de España y ensangrentando y destruyendo el suelo sagrado de su historia. Y esto con tal ímpetu desesperado, demoledor, suicida, que la trágica responsabilidad delictiva de sus dirigentes lo ha determinado con características vesiánicas de crueldad y de destrucción acaso jamás conocidas en España; en una palabra: fascista.

Contra este monstruoso estallido del fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante, declaramos nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y dignidad humana, como siempre hizo, abriendo heroicamente paso, con su independencia, a la verdadera continuidad de nuestra cultura, que fué popular siempre, y a todas las posibilidades creadoras de España en lo porvenir.



La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.

crónica

Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. *Crónica*, 1-11-1936

Emiliano Barral, escultor; Luis Quintanilla, pintor; Sénder; Angel Ferrán, escritor; Ramón Gómez de la Serna; Sánchez Arcas, arquitecto; Vicente Sala Viu, escritor; Miguel Pérez Ferrero, escritor; Luis Lacasa, arquitecto; Carlos Montilla, ingeniero; J. Prados, catedrático de Universidad; Juan María Aguilar, catedrático; José Fernández Montesinos, escritor; Santiago Esteban de la Mora, arquitecto; A. Rodríguez Moñino, catedrático y escritor; Rodolfo Halffter, compositor; Rosa Chacel, escritora; Timoteo Pérez Rubio, pintor; Carlos Díez Fernández, médico; Concha Albornoz, escritora; Blas J. Zambrano, maestro nacional; José Ignacio Mantecón, archivero; Antonio Porras, escritor; Luis Buñuel, realizador cinematográfico; Rafael Dieste, escritor; Antonio Sánchez Barbudo, escritor; Rosario del Olmo, periodista; Rodríguez Leona, pintor.

Miguel Prieto, pintor; Ramón Iglesia, bibliotecario; Alfonso R. Aldave, escritor; Arturo Serrano Plaja, escritor; Rafael Sánchez Ventura, profesor; Adolfo Salazar, escritor; Gustavo Durán, compositor; Juan Chabás, escritor; Delia del Carril, pintora; Emilio Niveiro Díaz, escritor; Julio del Camino, escritor; José Ribas Panera, escritor; Pedro Garfias, escritor; Jaime Menéndez, escritor; José Herrera, escritor; María Angela del Olmo, actriz; Eduardo Ugarte, escritor; José Ramos , periodista; Acario Cotapos, músico compositor; María Alfaro, escritora; Luis Pérez Infante, escritor; Joaquín Villatoro, Rogelio Martínez Casanova, Santiago Ontañón, pintor; Carmen Muñoz Manzano, inspectora de Primera Enseñanza; Emilio Delgado, escritor; Armando Bazán, escritor; Xavier Abril, escritor; A. Del Amo Algara, escritor; Luis Cernuda, escritor; Manuel Altolaguirre, escritor; María Zambrano, escritora; W. Roces, catedrático; José Bergamín, escritor; Manuel Martínez Risco, catedrático, y Manuel Pedroso, catedrático.

Como por premura de tiempo y dificultades de comunicación no se han podido recoger más firmas, se advierte a todos los que quieran sumar la suya a este manifiesto lo hagan enviando su adhesión a la Alianza

de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, Castellana, 18[94].

Ao pouco de iniciarse a contenda, a Alianza trasládase ao palacio do Marqués de Heredia Spínola, na rúa Marqués del Duero, 7–que fora incautado-, onde comezará a editarse *El Mono Azul*, follas semanais da Alianza, de carácter informativo, cultural, intelectual e artístico, dirixida aos milicianos do fronte, cuxos responsables eran María Teresa León, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Rafael Alberti, Antonio Luna, Arturo Souto e Vicente Salas Viú. A revista sae o 17 de agosto de 1936 e chegará ata febreiro de 1939. Dous días despois da saída do primeiro número morre asasinado Federico García Lorca. En *El Mono Azul* –nome que colle do mono que utilizaban os milicianos- colaboraron prácticamente todos os intelectuais comprometidos coa causa republicana. Na revista, Cotapos terá un papel importante como recordaba Vicente Salas Viú, o cuñado do músico Rodolfo Halffter, e un dos seus responsables:

> [...] quiero recordar al Cotapos músico-periodista-miliciano del invierno de 1936, durante el cerco de Madrid.
>
> Como la ciudad carecía de alimentos y de calefacción las casas, como estaba ya en parte destruida por los bombardeos de la artillería y de la aviación, su buen aire de siempre se encontraba entenebrecido de angustia. El frío era siberiano. Cotapos se vestía con un "mono azul" (el traje obrero de los milicianos), la boina que desde entonces no ha caído de su cabeza y una capa de caballero calatravo con amplios pliegues, larga hasta los tobillos. El sabía llevarla con garbo.
>
> Su misión: redactor, distribuidor, administrador e inquisidor general de la revista "El mono azul", publicada por la Alianza de Intelectuales para los combatientes de nuestra República. Bajo la escalinata de entrada a la Alianza de Intelectuales, en un subterráneo muy parecido al gabinete del Doctor Fausto en las óperas, estaba su oficina. No hay que olvidar que en el patio adjunto reventaban los obuses. Lo que no impedía que Cotapos estuviera mucho más en el patio que en el subterráneo. Había que discutir y conversar "viéndolas venir", a las bombas, por supuesto. La guerra tiene muchos absurdos y entre ellos está el desafiar a la muerte porque a uno le da la gana.
>
> ¡Grande y querido Acario, miliciano de cuerpo y alma, entero y verdadero! Con la fe ciega del miliciano; su humor, bronco o grotesco; el fino, apenas dibujado gesto de compasión –para que compadecer no aflija-, ante el dolor de otro; el desprecio para el propio. Y ni un lamento, ni una lágrima. Nunca ha sido Cotapos más que entonces una de las verdades de su ser: la encarnación, en cuerpo de hombre y no en figura literaria, de las "Voces de gesta" que recibió como legado de Valle-Inclán. Por eso quizás me recuerdo ahora de esa imagen suya, aunque la quiero por igual a muchas otras de nuestro amigo[95].

Cotapos vívía no pazo do Marqués de Heredia Spínola. María Teresa León recorda aquel palacete, onde tamén tiñan as sedes a "Alianza de Intelectuales" e as "Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro":

> [...] Los herederos de este título tenían su palacio en la calle Marqués del Duero, 7. En él encontramos instalada la Alianza de Escritores y Artistas cuando conseguimos llegar a Madrid después de nuestra aventura balear. No sé que día de agosto de 1936 llegamos. Lo que recuerdo es que aún tenía que tirarme al suelo para dormir pues no podía cerrar los ojos en cama buena y blanda después de pasar veinte días en un monte de Ibiza tumbada sobre la cama de pinocha que Rafael amontonaba todas las noches para mí. El caserón requisado era feo. Lo hemos oído quejarse, crujir, llorar, estremecerse, pero poco a poco lo fuimos queriendo. Nadie quitó nada de su sitio. Fue respetado todo lo no comible o bebible. Entre lo bebible estaban las botellas que Acario Cotapos se llevó a escondidas a su cuarto de la marquesa porque no quería beber aguas contagiadas de supuestos microbios sino aguas minerales. Un día me llamó muy misteriosamente: María Teresa... ¿tú crees...? tal vez un médico. Claro, Cotapos, alguno vendrá. ¿Qué tienes? Verás. Quédate en cama, le dije, y miré distraídamente alrededor. ¿Qué estaba viendo? ¿Por qué tantas botellas de agua de Carabaña y aguas purgantes? ¿Purgantes?, me dijo espantado Cotapos, y no tuvo más necesidad de médico[96].

Nas súas novelas *Contra viento y marea* y *Juego*

[94] Cf. "Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura", *El Sol*, Madrid, *31-7-1936*, p 6; *La Voz*, Madrid, 30-7-1936, p. 3; *La Vanguardia*, Barcelona, 2-8-1936, p. 10.

[95] Cf. Salas Viú, Vicente, "Personalidades chilenas opinan sobre Acario Cotapos", en *Revista Musical Chilena*, 76 (Abril-Junio 1961), p 55.

[96] Cf. León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*. Ed. Gregorio Torres Nebrea, Madrid, Clásicos Castalia, 1999, p. 281-282.

limpio sae a relucir este pazo. Na segunda tamén figura coma un personaxe máis –coas súas bromas e bo humor- o singular e afectuoso músico chileno.

Tamén na *Memoria de la melancolía* aparece outra mención ao compositor:

> Si de algo estoy encadenada es al grupo que se llamó "Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro" [...] El pequeño grupo que se llamó "Guerrillas del Teatro" obedecía a las circunstancias de la guerra. [...] Rafael venía con nosotros. El camión regalado por los franceses, nos servía de transporte. El patio de la Alianza resonaba de gritos y advertencias. Acario Cotapos, el inolvidable viejo amigo, repetía, con todas las modulaciones de su gracia, los consejos a los caminantes. [...]
>
> [...] García Leoz nos había enseñado a cantar unidos. Era un hombre pequeño, cariñoso, musical, que ya se nos murió. También Acario Cotapos era músico, pero de vanguardia, lleno de sorpresas. El Acario Cotapos que yo tengo en esta memoria pálida que me va quedando es el chilenito extraordinario, inmóvil después de un accidente grave, a quien sus amigos han regalado el departamento donde hoy todos van a encontrarlo[97].

Rafael Alberti, alma mater da revita *El Mono Azul*, en *La arboleda perdida* recorda o edificio da rúa Marqués del Duero sé da Alianza, chea sempre de actividade e centro do movemento intelectual por onde pasaban tódolos persoeiros das letras e das artes do Madrid republicano. Onde Acario Cotapos soñaba cunha segunda audición das súas *Voces de gesta*.

> Por nuestra Alianza de Intelectuales pasaban no sólo los que llegaban a Madrid de todas las provincias, sino artistas, escritores, políticos del mundo entero, venidos a presenciar y a informar sobre nuestra popularísima guerra... Por allí llegaron un día, de Valencia, José Renau, Juan Gil-Albert, Plá y Beltrán. Con nosotros se hospedaban Emilio Prados, Luís Cernuda, el raro compositor Acario Cotapos y Juvencio Valle, ambos chilenos. También vivían allí Nicolás Guillén y Langston Hughes, los dos poetas de color, el primero de la isla de Cuba y el otro norteamericano. León Felipe se quedaba algunas noches con nosotros, siempre exaltado, impresionado, pues todos los días contaba el número de muertos que causaban en Madrid los bombardeos aéreos. Miguel Hernández también aparecía por la Alianza cuando volvía del frente. De allí, de aquel palacete de Heredia Spínola, salían, para los soldados de las trincheras, la revista *El Mono Azul* y las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, que les daban sus representaciones. Nuestra Alianza era un jubileo de pintores, actores, periodistas, poetas, escritores, políticos, tanto españoles como extranjeros. No debo olvidar, en ningún momento, la presencia de César Vallejo, Vicente Huidobro y la de Neruda, que aún era cónsul de Chile en Madrid, o Ernest Hemingway[98].

María Manuela Vicuña, familiarmente Bebé, visita a "Alianza" acompañada por Pablo Neruda e Delia del Carril o 19 de setembro. Alí vive, como ficou dito, o seu bo amigo Acario, quen lles mostra o seu cuarto. Carlos Morla fai a anotación do feito no seu diario no que se trasloce, claramente, a súa ideoloxía burguesa:

> En casa, Bebé cuenta su visita con Neruda y Delia a la "Alianza intelectual", establecida en la casa incautada de los marqueses de Heredia-Spínola. Allí están los Alberti, en departamentos espléndidos. María Teresa León tronando. Cotapos –que en el fondo es un humorista- la ha mostrado a Bebé, sin falso pudor, su habitación. Es la habitación de la marquesa. Duerme en una cama llena de cortinajes y pieles de armiño. Este es el comunismo. Los moradores tenían, sin embargo, caras largas ante el temor de que todo aquello durara poco[99].

Como membro da "Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura", participa nas actividades da organización.

> El domingo [11-10-1936] se celebró en el hospital del Niño Jesús, hoy del Frente Popular, una fiesta en honor de los heridos que allí se atienden bajo la dirección de los doctores Eugenio Sixto y Manuel Pérez de Diego. La parte musical fue organizada por el gran compositor, miembro de esta Alianza, Acario Cotapos. Intervinieron los celebrados artistas Manuel Pérez Díaz, violinista, y su compañera, Germana. También intervinieron los compañeros Arturo Serrano Plaja, María Teresa León y Rafael Alberti. En este mismo hospital había dado anteriormente una conferencia nuestro compañero Lorenzo Varela[100].

[97] Ibid.,pp. 113-115.

[98] Cf. Alberti, Rafael, *La arboleda..., opus. cit.,* 1998, pp. 81-82.

[99] Cf. Morla Lynch, Carlos, *España Sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano (1936-1939)*, prólogo de Andrés Trapiello, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 74.

Encoméndanselle tamén misións de propaganda co fin de enaltecer o espíritu da poboación e informar a hispoamérica da moral dos combatentes. *El Mono Azul* reproducirá un fragmento dunha conferencia pronunciada e radiada, en onda corta, para os países latinoamericanos:

La Voz de Hispanoamérica
Fragmento de una conferencia del gran compositor chileno Acario Cotapos
(Transmitida a Hispanoamérica por la emisora del Palacio de Comunicaciones)

La noche del sábado 18 de julio me ocurrió un episodio que está relacionado íntimamente con estos hechos. Un automóvil que ocupaba en compañía de unos amigos, fué detenido por el primer obrero armado que yo vi. Con actitud firme y decidida patrullaba la calle, consciente en absoluto de una autoridad de que él mismo acababa de investirse. Ante mis ojos surgía el obrero armado y de blusa que evocó Víctor Hugo en las calles de París, entre los hacinamientos de ómnibus y carricoches que formaban las barricadas célebres. Aquel obrero romántico supo morir por la causa, la misma por la que hoy muere el miliciano. Mi emoción fué intensa. Bajé del automóvil. Miré fijamente al miliciano y le dije: "¡Sí! Con pulso sereno. Apunta. La ciudad es tuya. La defenderemos todos." El bajó el fusil, después de reconocer a un compañero, a un hermano de lucha. Y abracé al primer miliciano, que también estaba emocionado.

El día 20, después del retumbar de los cañones y de la toma del cuartel de la Montaña, cuando aún no se conocía con certeza en todos los barrios apartados de Madrid el resultado del milagroso asalto que decidió la captura de dicho cuartel, yo vi atravesar calles y plazas camiones cargados de combatientes casi improvisados de la noche a la mañana; pero ahora, a la luz del día, todos cantaban con un impulso de alegría que no ha variado hasta en los momentos más difíciles. Esta guerra es, pues, alegre, supremamente alegre, porque contiene una fuerza instintiva de definitiva liberación ante la aparición imprevista de la muerte. La muerte no puede ser el fin de todo esto; esta alegría y esta exaltación mantienen el torrente de realidades más allá del límite de un hombre. Todos cantan. Los desfiles se suceden por las calles y avenidas, y el redoble del tambor adquiere una significación nueva. Ya no es un Ejército que va empujado por un Gobierno cuyos fines egoístas nunca el pueblo conoce, como en todos los casos de las guerras capitalistas, no: es un torrente humano que no podrá contenerse y que busca su cauce natural y profundo. Ya no podrá contenerse esta fuerza vital hasta que la amenaza de muerte encerrada en tanques y ametralladoras traidores haya sido deshecha y pulverizada por ellos. El triunfo nos asegurará la única paz posible. Sabéis que soy un compositor, un músico. Pues bien: sabréis también que mientras esta paz del triunfo no aparezca continuaremos combatiendo, tanto en la línea de fuego como en la intensísima obra de propaganda y conquista moral, cuantos nos hemos reunido en nuestra casa-cuartel de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura[101].



O camión, equipado con proxector e imprenta, que a Asociación Internacional dos Escritores para a Defensa da Cultura regalou aos seus compañeiros de Madrid. Acario Cotapos, o primeiro pola dereita, vestido de miliaciano, con capa. *Crónica*, 1-11-1936

Como compositor fará a música para a obra de Alberti, *Los salvadores de España*, obra que se estreará no teatro Español, baixo os auspicios da Alianza de Escritores Antifascistas, o 19 de

[100] Cf. "Actividad de la Alianza", *El Mono Azul*, Madrid, 24-9-1936, nº 5, p. 7.

[101] Cf. "La voz hispanoamericana. Fragmento de una conferencia del gran compositor chileno Acario Cotapos", *El Mono Azul*, Madrid, 15-10-1935, nº 8, p. 3.

outubre. A partitura musical non aparece no catálogo da obra realizado por García Arancibia[102], nin tampouco o texto do poeta. Os decorados eran obra de Miguel Prieto[103].

> *"Nueva Escena", en el teatro Español.*
>
> La compañía en cooperativa "Nueva Escena", controlada políticamente por nuestra Alianza, y dirigida en su aspecto artístico por elementos de nuestra Sección Teatral, se pondrá por primera vez en contacto con el pueblo el próximo lunes 19 de octubre, a las seis y media de la tarde.
>
> Bajo la dirección de Rafael Dieste se han montado las siguientes obras:
>
> "La llave", de Ramón J. Sender. (Episodio de la lucha en Asturias. Se contraponen la avaricia y la cobardía de un matrimonio burgués a la generosidad y heroísmo de unos milicianos mineros. La pluma maestra del gran novelista del pueblo logra presentar la vida de elementos tan dispares con un dramatismo intenso, una burla aparente y sobre todo con toda la verdad de la justicia de nuestra causa.)
>
> "El amanecer", de Rafael Dieste. (Escenas en que intervienen representantes de todos los enemigos de la clase trabajadora. Se aprecia principalmente la sensación de aislamiento, de planeta aparte en que cada uno de ellos –la Iglesia, los militares como casta, el burgués adinerado- está... Todos ellos, unidos para un mismo criminal designio, están disociados. Una verdadera unión no puede existir sino entre los hermanos proletarios. La obra de Dieste, escrita con esmerado estilo, ha sido expresamente para esta inauguración.)
>
> "Los salvadores de España", ensaladilla en un cuadro, por Rafael Alberti, con música de Acario Cotapos. (El poeta Rafael Alberti, el más querido por el pueblo entre todos los escritores revolucionarios, ofrece en esta ensaladilla escrita en verso contínuos motivos de hilaridad y de optimismo.)
> Estas tres obras constituirán el primer programa que ofrecemos al público, confiando en el éxito y en la eficacia de nuestra actuación[104].

Acario Cotapos. Fot. Ar. Universidade Católica de Chile

García Arancibia, no seu manuscrito de 1991, *Consideraciones en torno a la obra Dramático-Musical de Acario Cotapos*, dí que o 20 de novembro de 1935 traballaba na composición de *Coro en el mar*, obra da que se conservan os borradores desa data.[105]

En Valencia ten lugar os días 15, 16 e 17 de xaneiro de 1937 a Conferencia Nacional de Juventudes, organizada polas Juventudes Socialistas Unificadas. Son invitados ao acto persoeiros da cultura, entre os que destaca Antonio Machado que ocupará un lugar na mesa presidencial. Por Carlos Morla Lynch sabemos da asistencia do músico ao congreso:

> Cotapos, el músico chileno becario, me llama por teléfono desde Valencia, "en misión de propaganda" a favor del Gobierno. Me parece incorrecto y peligroso.
> — Todo va muy bien, el triunfo del Frente Popular es seguro- me dice.
> Está engañado[106].

Cotapos está en Valencia. Morla, que ten que falar co Ministro de Estado Julio Álvarez de Vayo sobre a situación dos asilados políticos nas embaixadas en Madrid, chega a esta cidade o 11 de maio, onde o espera Gajardo, secretario de Chile en Xenebra e delegado ante a Liga das Nacións. Estando os dous na habitación deste último, apareceu Cotapos. Fálase de *Voces de gesta*, unha obra que a Carlos Morla -como toda a música de Cotapos- nunca lle gustou

[102] Cf. García Arancibia, Fernando, *art. cit.*

[103] Cf. Marrast, Robert, "Le théâtre de Rafael Alberti pendant la guerre civile espagnole", en *Dr. Rafael Alberti. El poeta en Toulouse Hommage à Rafael Alberti]*, Université de Toulouse-Le Mirai, Série A – Tome XXV, 1984, p. 139.

[104] Cf. "'Nueva Escena', en el teatro Español", *El Mono Azul*, Madrid, 15-10-1936, p. 7

[105] Cf. Hurtado, María Elena, *opus. cit.*, p. 190.

[106] Cf. Morla Lynch, Carlos, *España Sufre...*, *opus. cit.*, p. 155.

e que nunca comprendeu. Ao día seguinte reflexa o encontro:

> Ayer, en la noche, mientras estábamos reunidos en la habitación de Gajardo, que tiene un café muy bueno, apareció Acario Cotapos, gordo, barrigón, vestido de miliciano... Inconsciente de todo, en el mejor de los mundos, habla de una audición de sus "voces de gesta", ese fracaso musical que se empreña en resucitar. Cargante...
>
> Esta mañana me anuncian la visita de Vitín Cortezo, siempre fino y personal. Me acompaña hasta el Ministerio de Estado y me cuenta horrores de la toma de Málaga, donde los aviones facciosos volaron a ras del suelo, ametrallando a todo el mundo. El estuvo escondido entre cañas durante horas...[107].

As viaxes de Morla a Valencia co fin de resolver a crise dos asilados, e a minuciosidade das anotación nos diarios, permítennos saber que o compositor –agora miliciano-, continúa, con moitos dos amigos de hai anos, en Valencia.

Día 10 de xuño:

> He tenido la sorpresa de ver aparecer a Vicente Huidobro... ese ser tan especial, tan estrafalario, malo y bueno a un tiempo... Cenará con nosotros esta noche, así como Cotapos, que no hará más que hablarnos de sus "Voces de gesta".
>
> Vicente almuerza en otra mesa, con gente rara, cabos, soldados y periodistas[108].

Despois de relatar as xestión feitas esa tarde, continúa:

> En la puerta del hotel, en la calle oscura –de noche se prohíben las luces- hay toda una comparsa de amigotes bohemios: Vicente Huidobro, Acario Cotapos, Corpus Barga y otros. Hay un pintor mexicano, vestido de militar. Están con ellos unas damiselas desgreñadas. La bohemia en plena guerra.
>
> Cenamos. Luco no ha querido estar en la mesa, para no tener altercados con Vicente Huidobro. Vicente está igual, divertido, engreído y vanidoso. Nuestra conversación es amena.
>
> Mientras, esperamos una comunicación con Londres, bajo al pequeño hall del hotel donde se ha reunido la gente. Allí están todos los "bohemios" amigos. Cotapos, con su pipa, atruena el ambiente con sus tocatas en el piano que hay allí[109].

[107]Ibid., p. 228.
[108]Ibid., p. 260.

Ao día seguinte, Morla e Gajardo teñen unha tensa reunión co Ministro de Estado José Giral, o que alporiza ao diplomático chileno:

> El ministro –con sinceridad o sin ella- nos promete poner lo que pueda de su parte en el Consejo que se celebrará esa tarde. Nos vamos enervados. Íbamos a almorzar, lejos de aquí, en Las Arenas, en la playa. Bebé, Luco y Larenas han debido irse ya... En este momento atraviesa la calle Acario Cotapos que nos empieza a dar la lata con la cuestión de su maleta y sus "voces de gesta" que están dentro. Me impaciento y se aleja, sentido...[110].

En Valencia inaugúrase o día 4 de xullo o "II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura" auspiciado pola Alianza Internacional de Intelectuais Antifascitas.

Cotapos está presente nos actos como deixa constancia Alejo Carpentier nas reportaxes que envía sobre o Congreso á revista *Carteles*, de La Habana, na compañía dos escritores e artistas españois María Teresa León, Corpus Barga, Rafael Alberti, Julio Álvarez del Vayo, José Herrera Petere, León Felipe, Gabriel García Maroto, José Bergamín, Luis Araquistain, Manolo Altolaguirre, Rodolfo Halffter e os milicianos Miguel Hernández e Antonio Aparicio. Non deixa de ser significativo que o músico chileno sexa nomeado a continuación dos intelectuais españois, e antes de nomear as delegacións hispanoamericanas. Cotapos é membro da Alianza española.

> Ahí están Acario Cotapos y Vicente Huidobro, César Vallejo y Córdova Iturburu[111].

Pouco tempo máis tarde abandona España, e tras unha breve estancia en París, volve, despóis de 22 anos de ausencia a Chile. En febreiro de 1938 asina en Santiago un manifesto de protesta contra a intervención da aviación

[109]Ibid., p. 260.
[110]Ibid., p. 262.
[111] Cf. Carpentier, Alejo, "España bajo las bombas", en *Carteles*, La Habana, 26-9-1937, reproducido en *La Jirabilla. Revista digital de cultura cubana*, año V, La Habana, 2006, *http://www.lajiribilla.cu/2006/n276_08/elcuento.html*

extranxeira en España.[112]

Ese mesmo ano darase a coñecer en Santiago de Chile o aria de Adalina, *Pastor que ensayabas el gay tamboril*, da Jornada II de *Voces de gesta*.

* *

O 19 de abril de 1939 Pablo Neruda, desde París, envía a seguinte carta ao secretario xeral do comité chileno de axuda aos refuxiados españois:

> Al doctor José Manuel Calvo
> Secretario general del Comité Chileno de Ayuda a los Refugiados Españoles.
> París, 19 de junio de 1939
>
> Querido Calvo.
>
> He recibido todas tus cartas. Tenemos un trabajo inmenso con la organización del primer embarque. Las cosas que se me encargan las hacemos. Contestar es otra cosa: falta tiempo y, lo que es peor, dinero. En la Legación se niegan a franquear mis cartas y una carta por aéreo vale treinta o más francos. A todos tus recomendados se les ha atendido. Azofra se va pronto a Chile. Los Valle-Inclán se han embarcado con esta fecha en el *Reina del Pacífico*. La chica es bastante díscola, y ha heredado el carácter dificilísimo de su padre. Jaime, el varón, es un muchacho de gran talento. Debéis irlos a esperar a Valparaíso y presentarlos a Rudesindo Ortega. Ciutat irá pronto a Chile. El otro recomendado por Carlos aún no nos contesta.
>
> *Primer embarque*.- Preparamos activamente la partida del *Winnipeg* con mil ochocientos refugiados (...)[113]
> [*Pablo Neruda*]

Acario Cotapos ao piano. Fot. Ar. Universidade Católica de Chile.

O novelista e periodista Enrique González

Tuñón, irmán de Raúl –opoeta arxentino que despois duns meses en España vai ser homenaxeado por Cotapos e os seus amigos en novembro de 1935 co motivo do seu regreso ao seu paíspublica, o 27 de outubro de 1939, na*España Democrática*, de Montevideo unha nota que reflicte a estima que compartiron os dous autores de *Voces de gesta*:

> *Una Nota de Enrique González Tuñón.*
> *Los Hijos de Valle Inclán en Chile.*
>
> Comunican de Madrid que el viejo café "La Granja de Henar", que cerró sus puertas en los días de la capitulación, ha vuelto a funcionar.
>
> El famoso café literario - ahora sin peñas de literatos – estará lleno de recuerdos y vacío de parroquianos. O los parroquianos serán otros. Porque los viejos habitués – todos de sangre jacobina, o por lo menos liberal – están muertos unos, desparramados por el mundo otros ...
>
> El más ilustre de todos ellos hace ya tiempo que ha vuelto al polvo en su tierra gallega. El "viejo Dios altanero y esquivo", que dijera Rubén Darío, el maravilloso creador de los "Esperpentos", el poeta de la gracia y de la magia, el crítico, el demoledor, el artífice – y el profeta – don Ramón María del Valle Inclán, ya no puede alzar el brazo que le faltaba para protestar contra "El orden establecido". Como los fantasmas familiares de su tierra, los gnomos y los trasgos, debe andar asustando pájaros nocturnos al borde de las rías.
>
> ¿Qué será del fundo que le compraron por "suscrición pública"?
>
> ¿Qué será de la vieja casona de los mayores?
>
> ¿Quién tendrá la llave?
>
> ¿Quién limpiará el polvo de los antiguos muebles?
>
> ¿Sus hijos? No. Sus hijos no tienen la llave.
>
> Sus hijos no están en España.
>
> Están en Chile.
>
> Pasada la tempestad, un barco cargado de refugiados ha anclado en Valparaíso, mientras otro se alista en Marsella para salir con el mismo rumbo, y 1.600 seres aguardan (un poeta les ha visado su pasaporte para Chile: Pablo Neruda).
>
> Y en ese barco han llegado a Chile dos adolescentes: Mariquiña del Valle Inclán y Jaimillo del Valle Inclán.

[112] Vid., "¡Abajo la inteligencia! Un numeroso núcleo de catedráticos y profesores de los Estados Unidos demuestran que Franco cierra escuelas y fusila a los hombres de ciencia. Intelectuales y profesionales chilenos protestan contra la intervención de la aviación extranjera en España", *La Vanguardia*, Barcelona, 26-3-1938, pp. 3 e 5.

[113] Cf. Neruda, Pablo, ["Carta a José Manuel Calvo"], en *Nerudiana dispersa II (1922-1973)*, ed. de Hernán Loyola, en *Obras completas V*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, pp. 990.

He recibido una carta de Chile. Me escriben diciéndome que su llegada ha constituido en Chile un verdadero acontecimiento.

La Alianza de Intelectuales los recibió en sesión pública y el Comité Pro Refugiados ha conseguido para ellos una beca en la Universidad de Santiago.

Mariquiña – me dicen – es graciosa, vivaz, un poco triste, algo escéptica.

Jaimillo, un año más joven – tiene 17 años – es más alto, muy delgado, usa anteojos, como su padre, es retraído pero entusiasta, decidido. Ambos han heredado, al parecer, mucho de su padre.

A Jaimillo le preguntaron:

— ¿Qué harás tú? ¿Qué quieres ser?
Respondió sin vacilar:

— Escritor.

Pero Mariquiña contestó así a la misma pregunta:

— ¿Yo? Nada.
Pablo Neruda visó en París los pasaportes de los hijos del ilustre manco. Y escribió:

"Tendréis el honor de albergar en Chile a los hijos de uno de los más grandes escritores de España y del mundo".

Y es así.

Y va la anécdota:

Cuéntanme que Acario Cotapos, el gran músico chileno, hombre también original y extraordinario, se sintió verdaderamente conmovido al encontrar a los hijos de don Ramón en Santiago. El los había conocido. Muchas veces habíanle abierto la puerta de aquel piso en Madrid en donde vivía don Ramón rodeado de libros, papeles, trastos y pipas (Recuérdese que Cotapos es el autor del poema sinfónico "Voces de gesta", inspirado en la obra del gran escritor). Don Ramón no recibía casi a nadie, pero Cotapos era "una debilidad" de don Ramón.

— ¡Qué "paze"! ¡Qué paze! – gritaba desde su cama cuando oía a Cotapos y a los niños en la puerta.

Muerto Valle Inclán, sobrevino la guerra. Cotapos permaneció por dos años en España al servicio del Gobierno, sin saber nada de los niños. Volvió a encontrarlos en Santiago, sin padre, solos frente a la vida, dispuestos a empezar a luchar en un país que los acogió generosamente.

Mariquiña y Jaimillo recomenzarán los estudios que la guerra interrumpió, en la Universidad de Chile, en cuyo mármol habrán visto grabados los nombres de dos americanos ilustres: el venezolano Andrés Bello y el refugiado argentino Domingo Faustino Sarmiento.

Es para alegrarse de que hayan sido acogidos con tanta suma de bondad y cordialidad. Porque se trata de dos seres humanos, golpeados por la guerra, con los ojos acostumbrados al espanto. ¡A esa edad!

Y porque se trata de los hijos del gran don Ramón del Valle Inclán, orgullo de las letras españolas, "escritor eminente y extravagante ciudadano", como lo llamó Primo de Rivera al ordenar su encarcelamiento, cuando los dictadores ¡ay!, eran gente educada...

Buenos Aires 1939
Enrique González Tuñón[114].


Cotapos e Pablo Neruda en Isla Negra (Arq. Fundación Pablo Neruda)

En 1961 a *Revista Musical Chilena* publica esta Oda a Acario Cotapos que o poeta Pablo Neruda lle dedicou con motivo de concedérselle o Premio Nacional de Arte o 23 de novembro de 1960. A ausencia do poeta impedira que poidese ser incluída no número da Revista dedicado a Cotapos. Aparecerá publicada no libro de Pablo Neruda, *Plenos poderes* (Buenos Aires, Losada, 1962).

[114] Cf. "Una nota de Enrique González Tuñón. Los hijos de Valle Inclán en Chile", *España Democrática. Órgano del Comité N. Pro Defensa de la República*, Montevideo, 27-10-1939, p. 3.

Oda a Acario Cotapos

Pablo Neruda.

De algún total sonoro
llegó al mundo Cotapos,
llegó con su planeta,
con su trueno,
y se puso a pasear por las ciudades
desenrollando el árbol de la música,
abriendo las bodegas del sonido.

Silencio! Caerá la ciudadela
porque de su insurrecta artillería
cuando menos se piensa y no se sabe
vuela el silencio súbito del cisne
y es tal el resplandor
que a su medida
toda el agua despierta,
todo rumor se ha convertido en ola,
todo salió a sonar con el rocío.

Pero, cuidado, cuidemos
el orden de esta oda
porque no sólo el aire se decide
a acompañar el peso de su canto
y no sólo las aves victoriosas
levantaron su vuelo en el estuario,
sino que entró y salió de las bodegas,
asimiló motores,
de la electricidad sacó la aurora
y la vistió de pompa y poderío.
Y aún más, de la tiniebla primordial
el músico regresa
con el lobo y el pasto pastoril,
con la sangre morada del centauro,
con el primer tambor de los combates
y la gravitación de las campanas.

Llega y sopla en su cuerno
y nos congrega,
nos cuenta,
nos inventa,
nos miente,
nos revela,
nos ata a un hilo sabio, a la sorpresa
de su certera lengua fabulosa,
nos equivoca y cuando
se va a apagar levanta



Cotapos e Pablo Neruda en Isla Negra
(Arq. Fundación Pablo Neruda)

la mano y cae y sigue
la catarata insigne de su cuento.

conocí de su boca
la historia natural de los enigmas,
el ave corolario
el secreto teléfono
de los gatos, el viejo río
Mississippi con naves de madera,
el verdugo de Iván el Terrible,
la voz ancha de Boris Godunoff,
Las ceremonias de los ornitólogos
cuando se condecoran en París,
el sagrado terror al hombre flaco,
el húmedo micrófono del perro,
la invocación nefasta

del señor Puga Borne,
el fox hunting en el condado
con chaquetilla roja y cup of tea,
el pavo que viajó a Leningrado
en brazos del benigno don Gregorio,
el desfile de los bolivianitos,
Ramón en su profundo calamar
y, sobre todo, la fatal historia
que Federico amaba
del Jabalí Cornúpeto
cuando
resoplando y roncando
creció y creció la bestia fabulosa
hasta que su irascible corpulencia
sobrepasó los límites de Europa
e inflado como inmenso Zeppelin
viajó al Brasil, en donde
agrimensores, ingenieros,
con peligro evidente de sus vidas,
la descendieron junto al Amazonas.

Cotapos, en tu música
se recompuso la naturaleza,
las aguas naturales,
la impaciencia del trueno,
y vi y toqué la luz en tus preludios
como si fueran hijos
de un cometa escarlata,
y en esa conmoción de tus campanas,
en esas fugas de tormenta y faro
los elementos hallan su medida
fraguando los metales de la música.

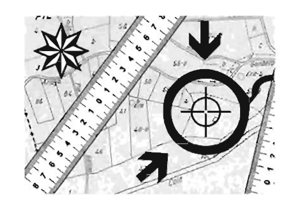
Pero hallé en tu palabra
la invicta alevosía
del destructor de mitos y de platos,
la inesperada asociación que encuentra
en su camino el zorro hacia las uvas
cuando huele aire verde o pluma errante,
y no sólo
eso, sino
más:
la sinalefa eléctrica que muda
toda visión y cambian las palomas.

Tú, poeta sin libros,
juntaste en vida el canto irrespetuoso,
la palabra que salta de su cueva
donde yació sin sueño
Y transformaste para mí el idioma
en su derrumbe de cristalerías.

Maestro, compañero,
me has enseñado tantas cosas claras
que donde estoy me das tu claridad.

Ahora,
escribo un libro de lo que yo soy
y en este soy, Acario, eres conmigo[115].

[115] Neruda, Pablo, "Oda a Acario Cotapos", en *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, 77 (Julio-Septiembre 1961), pp. 89-90.



Da desamortización á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -o caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do "Agro das Sinas" por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa

José María Leal Bóveda
José Miguel Ventoso Martínez.

SUMMARY.

These events take place in the time which goes between the liberal confiscations of the 19th century and the crisis of the end of the century, on the borderline between the 19th and 20th centuries. The aim of this study is to show that although it is true that in the case of the town council of Vilanova de Arousa, the nobility took the greater part of the lands and confiscated income, mainly in Mendizábal´s confiscation, it is also true that when the century ends, the nobility process of separating is such that it even dies out as a social class. Before this happens, those movable goods acquired in the confiscation process will have to be put up to sale to the best bidder, who is usually a middle class person with the enough money to be able to buy them. Another common feature which defines the society of Vilanova of the end of the 19th century is that, while one part of the nobility, the Valle Peña, invests in diverse business, the catalan stock nobility, the Llauger, do it in the acquisition of dead income. In the case we are discussing, the Peña Cardecid and Saco Bolaño, who were related to Valle Inclán, in the slow process of suffering as class, will try to hamper it selling income, forum and lands that will be bought by a catalan middle class family, the Llauger, settled in Vilanova since the end of the 18th century. In this context, still in 1923, the writer Ramón María del Valle Inclán sells the field of Las Sinas to several peasants of the area so as to get liquidity. With it forum and nobility remained settled[1].

INTRODUCIÓN[2].

Situamos a historia no tempo que transcorre entre as desamortizacións liberais do século XIX e a crise finisecular, a cabalo entre o XIX e o XX por tanto. A finalidade deste estudo consiste en amosar que, malia que é certo que para o caso do concello de Vilanova de Arousa a fidalguía se fixo coa meirande parte das terras e rendas desamortizadas, fundamentalmente na desamortización de Mendizábal, tamén o é que cando remata o século o seu proceso de descomposición acada tal nivel, que mesmo chega a desaparecer como clase social. Antes haberá de poñer á venda do mellor licitador aqueles bens adquiridos no proceso desamortizador, e este adoita ser un burgués coa suficiente acumulación de capital para conseguir a propiedade destes. Outro trazo propio que define a sociedade vilanovesa do final do XIX amosa que, mentres que unha parte da fidalguía, a dos Valle Peña, inviste en negocios diversos, a burguesía de estirpe catalá, caso dos Llauger, o fai na adquisición de rendas mortas. No caso que nos ocupa, os Peña Cardecid e Saco Bolaño, emparentados cos Valle Inclán, no lento proceso de agonía como clase, tratarán de impedilo poñendo á venda rendas, foros e terras, que serán mercadas por unha familia burguesa de ascendencia catalá, os Llauger, asentados en Vilanova dende finais do século XVIII. Neste imparable proceso de extinción como casta social, no 1923 o escritor Ramón María del Valle Inclán e as súas irmás rematan co pa-

[1] Tradución ao inglés de Paula Dopazo Sande.

[2] Tradución ao galego de Ramón Cruces Colado.

trimonio familiar vendendo o dominio directo do Agro das Sinas a 35 novos propietarios, na súa meirande parte labregos de Caleiro, dos que 24 levaban traballando a súa parcela dende xeracións atrás. En moitos casos, os cartos chegados dende América posibilitaban estas compras pero con elas, lonxe de constituírse unha burguesía agraria, aínda se acentuou máis o proceso de atomización parcelaria que seguía lastrando o desenvolvemento agrario galego. A pesar diso, co devandito foro e fidalguía, ficaban rematados polo menos para as terras en cuestión.

1.- AS ORIXES DO PROCESO. A PROPIEDADE DA TERRA E AS DESAMORTIZACIÓNS. CARACTERÍSTICAS XERAIS E LOCAIS. CONSECUENCIAS DESTAS E ESTRATEXIAS DOS GRUPOS DOMINANTES: FIDALGUÍA E BURGUESÍA.

O estudo da propiedade da terra durante o século XIX resulta de vital importancia para coñecer cómo se constitúen as dinámicas económicas, sociais, políticas, culturais e espaciais da nosa modernidade. Así, é necesario estudar cales eran os seus propietarios ata entón, en que réxime de tenencia tiñan as terras, como eran as relacións de produción nestas etc. Con todo, tal e como apuntan os autores clásicos a comezos de século, nun proceso longo e interrompido moitas veces, comeza a producirse o fin da longa noite de pedra do réxime señorial ou Antigo Réxime. Aquelas propiedades que outrora posuíra un dos estamentos privilexiados, a Igrexa, mudan de dono e as que anteriormente estaban en mans mortas pasan a outras coa intención primixenia, aínda que pouco conseguida, de poñelas en explotación e convertelas nun ben de uso. Este proceso darase coas denominadas desamortizacións[3], que explicamos a continuación.

[3] Para o proceso desamortizador en España empregamos, entre outra, a seguinte bibliografía: ESCUDERO J., A.: *Curso de Historia del Derecho.* Madrid, 1985. MARTÍ GILABERT, F.: *La desamortización española.* Ediciones Rialp. 2003. MORO BARREÑADA, J. Mª.: "La desamortización". En *Cuadernos de Historia 16*. Madrid. 1985. TOMÁS Y VALIENTE, F.: *El marco político de la desamortización en España.* Ariel. 1989. RUEDA HERNANZ., G.: *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España.* Madrid. 1986. MARTIN, T.: *La desamortización. Textos político-jurídicos.* Madrid, 1.973. HERR, R.: "El significado de la desamortización en España". En *Moneda y Crédito*, 131. 1974. Pp. 55-94.



Vista de Vilanova de Arousa desde a torre de Cálogo, ano 1940. Á dereita obsérvase a dársena portuaria e as instalacións de salgado e conserva. Á esquerda a torre da igrexa vella da Pastoriza. Fonte: María Jesús Reigosa.

Unha das características da propiedade da terra no Antigo Réxime era a súa amortización e por ela enténdese un réxime de propiedade vinculada de forma inalienable a unha soa persoa xurídica. O ben atópase, por tanto, vinculado, ou pertence, como entón se dicía, a "mans mortas", metáfora expresiva da inmobilidade na que caeran tales propiedades. A vinculación implica un réxime de posesión intermedio entre a propiedade persoal e o usufruto. Desamortización, dende este punto de vista, consiste, pois, no contrario de amortización e a ela volveremos máis adiante. Pero cales son as clases sociais que interveñen na conformación da propiedade da terra que concorren ás desamortizacións decimonónicas? Para o noso ámbito local no cabe dúbida de que en primeiro lugar a fidalguía e a continuación a burguesía industrial. Pero xa ben entrado o século XX, en pleno proceso de elaboración da lexislación que elimina definitivamente os foros, serán os labregos acomodados ou aqueles que reciben as remesas indianas os que mercan as terras dos outrora poderosos fidalgos, que agora tan só poden exhibir o orgullo do seu nome ou un pazo que irá esmorecendo entre silvas.

A desamortización, pois, debe ser considerada como un proceso que abarca dende Carlos IV ata a metade do século XIX e que ten os seus valores máximos nas de Mendizábal, 1835-36, e Madoz, 1855. A propiedade da terra durante a primeira metade do século XIX estaba nas mesmas mans ca no Antigo Réxime: a Igrexa (sobre todo as ordes relixiosas), a nobreza rendeira, o Estado ou os municipios (bens de propios e comunais). Por iso, os distintos gobernos liberais tratan de conseguir a propiedade libre, absoluta e individual. Nos seus principios ideolóxicos a propiedade é sagrada, un dereito natural, sustento da felicidade e da riqueza das nacións. O Estado debe garantir esa propiedade que proporciona a liberdade, e intervir o menos posible. Trátase de proporcionar as condicións necesarias para que aumente o número de propietarios e, coa aplicación do seu traballo sobre os devanditos bens crecerá a felicidade persoal e, con ela, a riqueza nacional.

O contrario, como xa se amosara durante o Antigo Réxime, sería unha explotación pouco racional, en mans mortas, amortizada, sen que puidese entrar no mercado e sen que o dono tivese liberdade para dispor dela. Desta forma, aqueles que consigan un aproveitamento intensivo da terra irán acumulándoa ao comprar aquelas de propietarios que non lle souberon sacar proveito. Isto debe acompañarse cuns métodos de cultivo máis axeitados (sistema Norfolk), de forma que se aumente a produción agrícola e se acabe coa escaseza de alimentos e as fames finiseculares que viñan padecendo España e Galicia. Por outra banda, un estado decimonónico case en bancarrota necesitaba cartos para sufragar a industrialización do país, a chegada do ferrocarril e as Guerras Carlistas. As desamortizacións darán para todo iso.

Neste senso, podemos clasificar a propiedade amortizada ou vinculada en tres grandes grupos: a señorial, a eclesiástica e a municipal. A señorial era un vestixio do sistema imperante na Idade Media. A nobreza apropiarase dos seus territorios por dereito de conquista, por doazón real ou por compra, pero, en todo, caso, vinculará todas esas propiedades ao patrimonio familiar. A lei de morgados, ditaminada polas cortes de Toro no 1505, dera forma inapelable a aquel principio de indivisibilidade. O nobre, en efecto, dentro da orde estamental, tiña como obxecto a defensa da sociedade. O seu exercicio era o das armas e non o traballo manual. A prohibición de traballar constituía para os membros da nobreza unha vantaxe ou un inconveniente, segundo se mire. De feito, moitos fidalgos dos séculos XVI ao XVII vivirán en extrema penuria. Naturalmente, se o nobre non pode traballar, deberá subsistir por outros medios, sobre todo en tempos de paz, concretamente das rendas da terra. Co seu patrimonio axudará tamén ao rei en tempos de guerra. E, a fin de que este patrimonio non se disperse co tempo, ten que pasalo íntegro

a un único herdeiro, de modo que a casa non diminúa.

Algo similar podería dicirse dos bens da Igrexa, e en especial das ordes relixiosas. O clero, secular ou regular, tiña a obriga de atender o culto divino e tamén a instrución da sociedade. O ensino estivera nas mans da Igrexa e a pesar de que coa Idade Moderna se consagra o tipo do intelectual laico, os eclesiásticos non abandonaron por iso a súa misión educadora, que aínda na etapa da Revolución Francesa seguía tendo unha grande importancia, sobre todo no ámbito local. Xa dende a Idade Media escasean as doazóns de ricos e persoas podentes a igrexas, cabidos, mosteiros e abadías. Estas doazóns mantivéronse a un ritmo decrecente durante a Idade Moderna ata o mesmo século XVIII; pola súa parte, a Igrexa adquiriu novos bens por compra (téñase en conta que se encontraba nas súas mans o 18% da propiedade en España, o 82% no val do Salnés). Case todas as terras da Igrexa (tamén nunha boa proporción as nobiliarias) eran traballadas por colonos que, na maioría dos casos, quedaban coa colleita e pagaban ao señor ou ao convento unha cantidade fixa, ou ben proporcional ao froito obtido. A forma máis favorable ao colono era a "enfiteuse", posto que o convertía en case propietario, que podía legar, testar ou vender, non a propiedade, que non era súa, senón o uso da terra, que lle pertencía de pleno dereito. En xeral, pódese dicir que a Igrexa era máis xenerosa cá nobreza en canto ao réxime de colonato e renda, aínda que, como é lóxico, non pode particularizarse tal afirmación a todos os casos.

Un terceiro tipo de propiedades vinculadas pertencían aos concellos municipais. A orixe de tal sistema é igualmente moi diverso, e en parte data xa dos tempos da Reconquista. Os municipios tiñan autonomía económica, o que resultaba lóxico pois ao non recibiren axuda económica do estado do Antigo réxime, tiñan que autofinanciarse. Porén, no que respecta ás propiedades do municipio, hai que sinalar dous tipos ben distintos: primeiro, os bens comunais (montes, prados, bosques, ríos etc.), que eran propiedade colectiva de todos os veciños e, por tanto, en concreto de ninguén. Servían para pasto, forraxes, leña e ata ás veces para pequenos cultivos, respectados por todos. E existían os bens de propios (terras de mellor calidade, pero tamén rendas, muíños ou outra fontes de ingresos), que pertencían á corporación municipal como persoa xurídica. As terras, xeralmente, estaban arrendadas e destes ingresos fixos mantíñase a organización municipal, con todos os seus gastos e servizos.

Para España, de todas as propiedades vinculadas, a nobreza levaba a maior parte, logo seguía a Igrexa e, por último, os municipios. Hai que pensar que coas vinculacións nobiliarias había unha gran diversidade de roldas: dende o gran latifundio, abundante sobre todo no centro e sur de España, ata o pequeno morgado que apenas daba para vivir propio do norte. A Igrexa posuía menos terras, pero case sempre da mellor calidade, que non sempre se reflectía en altas rendas, polas razóns xa indicadas. E, por último, os municipios tiñan bens comunais moi extensos pero pola súa natureza de baixo rendemento: os propios que, pola contra, adoitaban ser de boa calidade, pero a súa extensión resultaba relativamente reducida. En termos xerais, pode admitirse que na España do Antigo Réxime estaba vinculado como mínimo o 70% das súas terras útiles. Así, as teorías desamortizadoras datan na súa integridade do século XVIII. De todos os xeitos, cómpre termos en conta, segundo estudos recentes de R. Herr, que a venda de bens eclesiásticos ordenada por Carlos IV en 1798, de acordo coa propia Igrexa, superou nalgunhas provincias a operación decretada por Mendizábal. Con todo as medidas desamortizadoras xa tiñan precedentes nas de Godoy, Cortes de Cádiz e Trienio Liberal.

Para Galicia, como xa se apuntou, hai catro características básicas que definen o agro do XIX: a permanencia do sistema foral, o minifundismo, os novos impostos e as leis desamortizadoras.

Respecto do primeiro dos aspectos, durante a centuria existiron varios intentos de eliminación do sistema foral que, desgraciadamente, non fixeron fortuna; moi ao contrario, no remate de século tíñanse as rendas forais por suculentos investimentos agrarios. Tamén o minifundismo era moi acusado no agro galego xa que na continuidade do sistema foral eran os labregos e non os señores os que dirixían a explotación agraria e aqueles, os encargados de cobrar as rendas que xeraban. O tamaño reducido das explotacións estaba en consonancia co elevado número de labregos. Se xa o sistema foral representaba unha carga insoportable para os anteriores, a partir de 1845, coa reforma de Mon Santillán, aparecen novas figuras tributarias: os trabucos e os consumos, que tanto campesiños coma arrendatarios debían pagar ás institucións da facenda estatal, provincial ou municipais en concepto de gravame ao consumo feito pola poboación. Debían ser pagamentos en diñeiro e fóra da sazón e do estacionario dos froitos agrarios. Dende 1845 ata 1881 o ritmo de crecemento destes incrementouse exponencialmente mentres que non o facía deste xeito a produción agraria. Así a situación, a eliminación dos foros suscitou moitas iniciativas no seo do pensamento económico galego pero habería que agardar ata o fracasado Congreso Agrícola de 1864 e, definitivamente, a 1873 para que entrase en vigor a Lei de Redención de Foros, defendida por Paz Novoa nas cortes da I República.

No que atinxe aos procesos de cambio na propiedade da terra merecen mención especial as desamortizacións, feitos que xa se adiantaron, que consistiron na privatización, mediante poxas ou redencións, de bens de procedencia eclesiástica ou comunal que viñan sendo explotados por campesiños gravados con desiguais cargas forais, privatización que non significará necesariamente que estes labregos accedan a esa propiedade senón que cambie de mans a titularidade das cargas, a miúdo para os intermediarios que as estaban xa explotando como indirectos posuidores. Na nosa terra a riqueza que tiñan as institucións afectadas consistía, fundamentalmente, en foros e censos, ou o que é o mesmo, dereitos de percibir unha parte do se producía anualmente na agricultura (cereais, castañas, viños, metálico etc.). En Galicia vendéronse as rendas que pagaban os labregos e mesmo fidalgos pero non así as terras que as producían. Por esa razón continuaron como foreiros e rendeiros os mesmos que antes o eran dos mosteiros. En xeral, a súa influencia sobre a agricultura resultou escasa pero propiciou a aparición dunha nova clase de rendeiros agrarios: os compradores da desamortización[4].

Os procedementos de privatización dos bens desamortizados son dous: a venda en pública poxa e, no caso de censos e foros, a redención (aceso á propiedade da terra por parte do labrador que a traballa mediante unha indemnización aos titulares do foro), pero esta apenas puido ser practicada pola tardanza na súa regulación eficaz, polo que predomina a primeira. A regulamentación de 1836 para executar as redencións recoñece o dereito dos foreiros a redimir os foros aínda que sexan a perpetuidade ou por tres ou máis vidas, e dálles un prazo de seis meses para exercelo; transcorrido este prazo, sairían a pública poxa. A redención faríase de xeito moi esporádico, aínda que se mantivo en vixencia moitos anos, acadando só o 4,8% de todas as rendas monásticas transferidas, polo que case todos os bens eclesiásticos desamortizados rematan en poxa pública[5].

Entre os compradores destes bens desamortizados en xeral predominan xentes urbanas e os que xa tiñan unha relación cos bens poxados, normalmente intermediarios que mercan as rendas que eles mesmos viñan administrando, pero tamén hai nobres, como Apolinar Suárez de Deza (Gran señor das casas de Láncara, Bergondo, e outras, residente en Vilafranca e Ponferrada, no Bierzo, e comprador de foros noutros moitos lugares, como

[4] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Desamortización e réxime de propiedade.* A Nosa Terra. Vigo. 1994. P. 88.

[5] Ibidem. P. 24.

Celanova, Bergondo, Asturias...). O número de fidalgos rurais que mercan bens desamortizados é pequeno, pero algúns fan desembolsos importantes: a familia Somoza del Río (Láncara), Inés Rosón (Cancelada, Becerreá), Antonio María Quiroga (A Pobra), os Peña e Canabal en Vilanova...

Así e todo, aínda que as consecuencias deste proceso non deixaron unha forte pegada no agro galego, si produciron significativos cambios cualitativos. Deste modo, seguiu en pleno vigor o modelo de estrutura da propiedade propio do Antigo Réxime xa que os foros dos mosteiros pasaron a ser de comerciantes vilegos e os fidalgos mantiveron os seus. A propiedade feudal quedaba intocable, moi ao contrario do que sucedeu noutras rexións españolas. A chegada á plena propiedade da terra, como eran as redencións ou eliminación dos gravames sobre ela, quedaron en suspenso ata o século XX.

En xeral, pode dicirse que as desamortizacións moveron un volume considerable da propiedade agraria en España e Galicia e, o que importa máis, permitiron un aumento moi substancioso da superficie de terra cultivada. Neste sentido, cambiou de dono preto dunha terceira parte das terras útiles do país. Non obstante, estas conclusións non dan pé para falarmos dunha verdadeira revolución agraria. É moi arriscado asegurar que a terra se repartiu mellor e, en conxunto, hai máis razóns para supoñer todo o contrario. Está practicamente comprobado que en zonas de latifundio (sur e oeste de España) a propiedade se concentrou aínda máis. Nas de minifundio, como é o caso galego, non houbo, en cambio, concentración senón en todo caso o fenómeno inverso. Aquí o arrendatario, o foreiro, converteuse en propietario, e o subarrendatario, en arrendatario sometido ao novo dono. En ningún caso se aprecia unha notable racionalización dos cultivos ou un aumento da produtividade por unidade de superficie. Máis adiante veremos con claridade este fenómeno na venda de terras e foros por parte da familia Peña á de Llauger.

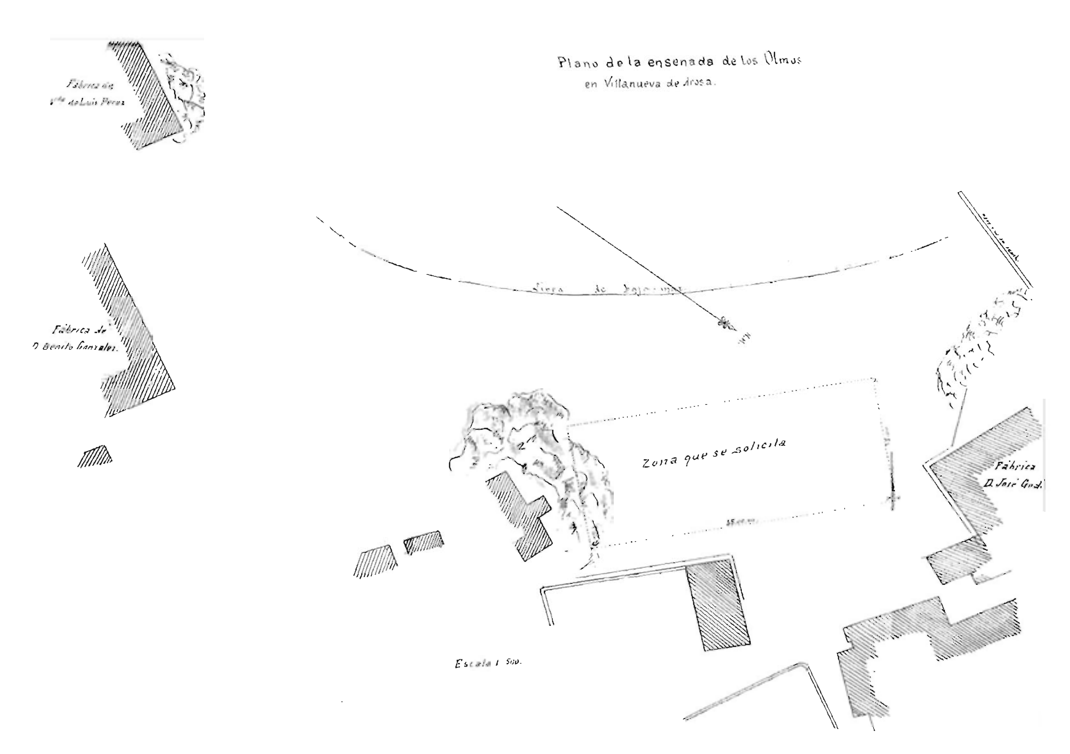
De todos os xeitos, non sería xusto negar aspectos positivos das operacións desamortizadoras. Por de pronto, a propiedade quedou libre da condición de estancada que inmobilizaba a súa circulación. Desapareceron moitas terras improdutivas porque os novos donos, aos que lles custara os seus cartos, fixeron posible por conseguir delas mellores froitos. A superficie de terras cultivadas aumentou entre 1800 e 1860 un 80%, malia que non todo ese aumento foi debido ás incautacións ou cambios de dono. Por outra parte, o negocio foi dobre: para aqueles que compraron e para quen vendeu. No caso dos bens da Igrexa, non foi esta a beneficiaria senón o Estado. No da desamortización señorial ou disolución de mordomos, as operacións favoreceron por igual a ambas as partes. Os novos propietarios buscaron obter da terra un maior froito e o resultado foi o considerable aumento da superficie cultivada á que antes nos referiamos. De seguro que o rendemento dalgunhas terras novas, é dicir, non cavadas ata entón, foi inferior ao das antigas, que resultaban, en xeral, as de maior calidade pero o produto agrario no seu conxunto aumentou; España pasou de importador a exportador de trigo e a fame endémica foi en gran parte desterrada. Pola súa parte, os vendedores encontráronse en posesión dunha parte considerable de diñeiro que podían investir á súa vontade. Non sempre se soubo empregar aqueles bens monetarios racionalmente, pero consta que algunhas empresas industriais ou de servizos da segunda metade de século (e de forma especial as ferroviarias) foron financiadas co produto da venda de terras. O mecanismo non nos é aínda debidamente coñecido, pero tense a impresión de que aquí se encontra un dos trazos máis positivos das operacións desamortizadoras.

Polo contrario, o lado negro localízase no social. A desamortización comportou unha transformación completa no réxime de propiedade e traballo da terra xa que afectou igualmente ás propiedades non desamortizadas. Así, como no sector industrial a disolución dos

gremios non foi seguida doutras formas de traballo que asegurasen a defensa do colono, o mesmo sucedeu no campo coa disolución do réxime señorial. Desapareceu a figura do colono; incluso algúns destes acomodados puideron mercar as súas propias parcelas e convertéronse en medianos ou pequenos propietarios; outros non puideron facer o mesmo e quedaron reducidos á condición de arrendatarios. Por exemplo, en Vilanova a burguesía industrial merca terras e rendas dos foros anexas pero non inviste os cartos en mellora das estruturas produtivas. Moi polo contrario, adopta unha posición de endogamia clasista e emparenta coa fidalguía en decadencia, por exemplo a dos Peña, que busca liquidez monetaria e a permuta por título nobiliario. Paradoxalmente, nunhas datas nas que a vila está a experimentar un extraordinario pulo na industria de transformados da pesca, faise patente a inexistencia de infraestruturas viarias, portuarias e urbanas que faciliten a chegada do peixe á fábrica e a saída do salgado ou conserva cara ao seu *hinterland*. A burguesía local, lonxe de empregar cartos na mellora das deficiencias amentadas, recorre ao Estado para que tome cartas no asunto tal e como sucede coa construción do dique portuario, nas secas das marismas dos Olmos ou de Vilamaior, na dotación de estradas coa contorna inmediata etc. Mentres isto sucede, Goday e Llauger mercarán propiedades e rendas na desamortización[6].

Os novos amos, ou tamén os antigos, protexidos pola nova lexislación, preferiron o sistema de arrendamento a curto prazo, que permitía subir as rendas ao menor tirón do índice de prezo, ou expulsar o arrendatario pouco grato. Pola súa parte, o arrendatario, estreitado pola esixencia das novas rendas, non podía pagar salarios xenerosos aos peóns so pena de quedar sen beneficios. O sistema de contrata eventual de xornaleiros que só

[6] LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a historia gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2011. Pp. 139-170.



"Plano de la ensenada de Los Olmos en Villanueva de Arosa", ano de 1908.

atopaban traballo en determinadas épocas do ano foise xeneralizando en todas as partes. Así se foi consagrando a proletarización do campesiñado, un dos froitos máis amargos da desamortización e, máis aínda, do cambio de réxime da terra.

Todo isto fainos pensar nun curioso paradoxo sociopolítico: Mendizábal previra entre os resultados da desamortización a consagración dunha burguesía propietaria que fose a máis firme columna do réxime. Pero en realidade chegou a conseguir este fin? En efecto, moitas persoas accederon á propiedade, aínda que moitos dos compradores das terras xa eran propietarios, conque non terían cambiado de natureza senón tan só de categoría ou poder. Pero, como é explicable, todos estes propietarios, malia que quedaron vinculados ao réxime liberal que os enriquecera, se fixeron de inmediato amantes da orde establecida e inimigos xurados de calquera medida ulterior que implicase reforma ou revolución. Todos eles engrosaron as filas do partido moderado ata o faceren practicamente invulnerable. O liberalismo español quedou minguado e reducido a un grupo de coñecidos afeccionados á política. O progresismo de Mendizábal asinou, sen pretendelo, o enterro do seu partido por espazo de máis dunha xeración.

En definitiva, os beneficiarios das desamortizacións foron os propietarios rurais tradicionais, ata configurar unha burguesía terratenente composta de campesiños acomodados xa antes do proceso. Outro grupo conformábano profesionais liberais (avogados, médicos...), comerciantes, funcionarios de pouco rango que vivían en vilas e localidades pequenas. Aínda que sobre este aspecto volveremos máis adiante, é significativo o ascenso social da familia Peña Cardecid na persoa de Francisco, avó do escritor Valle Inclán, que emparenta con Josefa Montenegro e Saco Bolaño. De profesión escribán aquel e de orixe fidalga esta, fanse coa maior parte da riqueza desamortizada por Mendizábal do priorado de Calogo en Vilanova.

Segundo Tomas y Valiente, entre os negociantes da desamortización tamén está a burguesía dos negocios que compra dende Madrid ou dende a capital da provincia en grandes remates, a miúdo a través de homes de palla. Non poderían faltar os grandes propietarios, polo xeral da antiga aristocracia, funcionarios diversos, militares etc. Bastante máis escasos e raros son arrendatarios e pequenos propietarios.

Neste aspecto, apuntan Artiaga e Balboa[7] que a meirande parte da riqueza da Igrexa galega estaba cedida a nobres, fidalgos ou campesiños a través de contratos forais. Así, cando o Estado nacionaliza o patrimonio coas corporacións eclesiásticas, obtén o dereito a percibir rendas e non predios en plena propiedade. Deste modo non se expulsaban os levadores do dominio útil, pero tampouco se modificaba o réxime xurídico da propiedade xa que o foro seguía vixente e os seus levadores quedaban obrigados ao pago a un novo perceptor. Isto afirmado explica o proceso desamortizador salvo na súa última fase. En definitiva, para Galicia e máis en concreto para a provincia de Pontevedra, o proceso redentorista tivo uns efectos bastante reducidos xa que tan só actuou sobre unha pequena parte da riqueza desamortizada, a posuída polo clero secular, parroquial na meirande parte, composta por partidas de rendas moi fragmentadas. En efecto, para Vilanova, o proceso saldarase, como logo veremos, coa adquisición por parte da familia Peña de terras e rendas espalladas por todo o concello[8].

Para o caso galego, en xeral, constátase que a participación da fidalguía como beneficiaria da renda desamortizada foi escasa porque a súa posición de intermediaria na relación foral entre a Igrexa e os labregos non se vía ameazada pola desamortización que, xa que logo, se

[7] ARTIAGA REGO, A., BALBOA LÓPEZ, X. L.: "A agricultura do século XIX". En *Historia de Galicia*. Faro de Vigo. Vigo. 1991. Pp. 747-748.

[8] Arquivo Llauger. Notaría de Pedro Sánchez. Arquivo Local de Vilanova de Arousa. En adiante, ALVA.

limitaba a un mero cambio nos perceptores. Se antes pagaba as rendas a un mosteiro, agora faríao probablemente a un comerciante pero, en definitiva, significaba que o campesiño que as xeraba continuase pagándollas a ela. Isto explica a súa postura, reiterada ao longo do século, de defensa do réxime foral e rexeitamento do redencionismo[9]. Curiosamente, o caso vilanovés difire do antedito dado que é a fidalguía a que acapara fundamentalmente as terras e rendas desamortizadas. Ademais, a propósito disto, Francisco Peña, avó de Valle Inclán, de estirpe de vella escribanía, alcalde e concelleiro de Vilanova interrompidamente entre 1842 e 1867, militante da moderada Unión Liberal de tempos isabelinos, partidario dunha revolución de fasquía burguesa e gran beneficiario, xunto da súa familia, da desamortización das propiedades do mosteiro de Calogo, asiste no 1864 en Santiago ao Congreso Agrícola Galego, no que vota en contra da redención foral[10] e, polo tanto, postúlase a favor da continuidade das rendas forais[11]. Neste congreso, celebrado nas

[9] ARTIAGA REGO, A. e BALBOA LÓPEZ, X. L.: íbidem. Pp. 749-750.

[10] PLANELLAS Y GIRALT, JOSÉ: *Congreso Agrícola Gallego (1864. Santiago de Compostela).* Santiago: Sociedad Económica, [s.a.]. Imprenta de José Rodriguez Rubial. Edición dixital da Fundación Cidade da Cultura de Galicia. Número de Control: BDGA20080011970. Encabezo: Generalogía. Autor: José Planellas y Giralt. A crónica do congreso recollíaa deste xeito Borobó no xornal La Vanguardia, martes 27 de xullo DE 19, con este título *CATALANES EN GALICIA*: "Planellas Giralt *organiza el Congreso Agrícola Gallego de 1864* SIENDO SECRETARIO DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE SANTIAGO: **El Congreso Agrícola de Galicia**. La labor de Planellas Giralt en la Sociedad Económica culmina en la organización del Congreso Agrícola Gallego de 1864, que también presidió Várela de Montes. El profesor catalán, además de ser secretario de la Comisión organizadora, fue uno de los cuatro secretarios del Congreso en sí. He aquí los nombres y los títulos de éstos: «Don Justo Pelayo Cuesta, diputado a Cortes, abogado y propietario. Don Eugenio Montero Ríos, catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad de Madnd. Don José Planellas, catedrático de la Facultad de Ciencias en la de Santiago y propietario. Don Antonio Valenzuela, catedrático del Instituto de Pontevedra y propietario». Todos propietarios, menos Montero Ríos, quien tardaría aún algunos años en comprar Lourizán. Pero ya destacaba el canonista santiagués por su habilidad dialéctica y su ciencia jurídica. Fue, tal vez, en los debates del Congreso Agrícola donde comenzó a forjarse la figura política y la enorme influencia del máximo de los caciques. Don Justo Pelayo también llegó a ser ministro de la Corona, y fue, con Montero Ríos, uno de los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza. Antonio Valenzuela, médico y naturalista, había de morir como un héroe de la ciencia, atendiendo abnegadamente a los apestados en una epidemia del cólera. Planellas —como único de los secretarios del Congreso residente, en Santiago, y, sobre todo porque en el profesor catalán solían descargar las tareas enojosas— reunió y publicó los «Actos, discursos o sus extractos y demás documentos de que se dio cuenta en esa reunión memorable, o que, con ese objeto, fueron remitidos a la secretaría de la Comisión». Los más ilustres gallegos de aquel tiempo aparecen interviniendo en el Congreso Agrícola, celebrado en el antiguo Monasterio de San Martín Pinario. Allí, con Várela de Montes y Montero Ríos, vemos a don Julián Obaya, el ardoroso orador del entierro de Aurelio Aguirre y director de la «Revista Económica», y a don Jacobo Gil, don Luis Rodríguez Seoáne, don Juan Manuel Paz Novoa, etc, etc. Planellas propuso en el Congreso un sistema de rotación en los cultivos gallegos: Trienal, para tierras de fondo y medianía, alternando maíz, trigo, trébol y remolacha. Cuadrienal, para, tierras ligeras, con patatas, centeno, neno, nabo gallego y maíz. Trienal, otra vez, para tierras fuertes y húmedas, en las que se plantarían habas, trigo, forraje verde y maíz. Aquel Congreso, tan brillante, hizo época en la historia de la complicadísima. cuestión de los foros. Aunque de momento no sirvió para nada, como suele ocurrir. Pero acaso alguno de los estudios allí presentados, tales como los de Planellas, hayan podido servir de orientación a los que más adelante trabajaron científicamente en el agro gallego, por el cual tanto- se preocupó el ilustre naturalista catalán". Sobre as cuestións relativas á idiosincrasia e desenvolvemento do congreso, ver VILLARES PAZ, R.: *La propiedad de la tierra en Galicia. 1500-1936.* Siglo XXI. Madrid. 1982. Pp. 273-283; BARREIRO GIL, M. J.: "La generalización de la producción de mercancías y la modernización productiva de la agricultura en Galicia. 1876-1976". WWW. *e-rchivo.uc3m.es:8080/dspace/bitstream/10016/1574/1/RHE-1983-I-2-BarreiroGil.pdf* -. Tamén PLANELLAS Y GIRALT, JOSÉ: *Congreso Agrícola Gallego de 1864.* Nota limiar de Ramón Villares Paz. Edición facsímil. Edicións do Castro, Área de Ciencias Agrarias. A Coruña. 1994.

[11] Resulta preocupante a coincidencia que establecen moitos autores, incluso dicionarios, entre os vocábulos *fuero* e *foro*. Na nosa opinión significan conceptos distintos que, aínda que poden ter aspectos conceptuais coincidentes, non designan o mesmo. Segundo isto, os *fueros* locais, *fueros* mu-

dependencias de San Martiño Pinario, debatíase a necesidade de proceder a unha reforma en profundidade do réxime de propiedade. Enfrontáronse dialecticamente, por una parte, os sectores da nobreza máis reticentes a calquera modificación no seu estatus de perceptores de renda e, polo tanto, contrarios á reversión das propiedades aforadas ao dominio directo; pola outra, sectores da burguesía, profesionais liberais e, sobre todo, profesores da universidade de Santiago, defensores da adquisición en plena propiedade da terra por parte dos campesiños, é dicir, da reversión das propiedades aforadas ao dominio útil. A postura triunfante decidiu conservar a institución foral tal como se encontraba sen necesidade de efectuar ningunha reforma. Curiosamente, non foron invitados a participar nestas xornadas os fomentadores da pesca pois considerábase que non vivían das rendas da terra[12]. En realidade, tratábase de afastar da cuestión a burguesía industrial, militante activa do liberalismo en Vilanova e enfrontada ás castas privilexiadas por mor do pago do décimo, entre outros feitos.

Con todo, a vixencia do foro resulta incuestionable xa que, ademais dos eclesiásticos afectados pola desamortización, as rendas pertencentes a perceptores laicos, nobres ou fidalgos permanecen intactas, sen se ver afectadas polas medidas reformadoras. Pero tamén é certo que a través da desamortización o réxime foral experimenta xa algúns embates, por pequenos que estes sexan, que se agudizarán no último cuarto de século. Por outra parte, a revolución liberal mina o poder e a riqueza da Igrexa, principal propietaria do dominio eminente sobre a terra, non só a través da desamortización senón tamén coa abolición dos décimos e primicias no 1837, o que significaba a eliminación da fiscalización eclesiástica. A este respecto, xa adiantamos como, segundo Calo Lourido, se recuperou a Igrexa deste embate, isto é, alugando predios que posuía na beira do mar, por exemplo, para erguer as salgas. Os agricultores galegos vense sometidos a un novo sistema impositivo tal e como o establecía a reforma tributaria de 1845 coa implantación da Contribución de Inmobles, Cultivos e Gandaría[13]. Sobre a fiscalización que satisfacían os cidadáns vilanoveses xa temos adiantado noutras páxinas[14].

nicipais ou, simplemente, *fueros* (en catalán-valenciano *furs*, en euskera *foruak*, en ástur-leonés *fueru*, en portugués *foral*, en francés *for*) constituían os estatutos xurídicos aplicables nunha determinada localidade cuxa finalidade era, en xeral, regular a vida local, establecendo un conxunto de normas, dereitos e privilexios, outorgados polo rei, o señor da terra ou o propio concello. Pola contra, Miguel Artola define o foro como una fórmula de cesión de bens, xeralmente agrarios, que ten grandes analoxías co censo enfitéutico. A súa área xeográfica de maior difusión en España foi, sobre todo a partir do século XVI, o reino de Galicia, onde desempeñou un papel hexemónico na regulación das relacións sociais entre titulares de patrimonios territoriais e campesiños. Nado nos séculos XII e XIII, o foro, aínda escondendo baixo o mesmo nome realidades históricas diversas, mantívose en vigor ata o século XX. Un decreto lei de 1926 regulou, de acordo co Código Civil de 1889, a súa extinción mediante a redención e, posteriormente, a Compilación de Dereito Foral de Galicia fixou o seu termo legal en 1973. As características do foro derivan do feito de tratarse dunha cesión a longo prazo (tres xeracións ou vidas de reis) dun ben rústico ou urbano, a cambio da que o recipiendario debía pagar un canon ou renda anual, que adoitaba ser en especie, ademais doutras prestacións variables, entre as que destaca o laudemio. A existencia de foro supuña a pluralidade de dominios sobre a mesma terra. En consecuencia, o concedente reservaba para si o dominio directo e o concesionario convertíase en dominio útil. A aparición e consolidación do foro áchanse vinculadas ao gran protagonismo que na sociedade medieval galaica alcanzaron as institucións eclesiásticas, especialmente monásticas. Coidamos que dicionarios de castelán-galego, por exemplo da editorial Xerais, deberan ter isto en conta. Outros dicionarios, como o da Biblioteca de Consulta de Labrousse, si o fan. Para a cuestión foral e o atraso de Galicia nos albores do século XX, recomendamos a BARREIRO GIL, M., J.: *Prosperidade e atraso en Galicia durante o primeiro tercio do século XX*. Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia. A Coruña. 1990.

[12] VILLARES PAZ, R.: íbidem. Pp. 273-283.

[13] ARTIAGA REGO, A. e BALBOA LÓPEZ, X. L.: íbidem. P. 750.

[14] As guerras carlistas, a fame xerada polas malas colleitas e os andazos das enfermidades infectocontaxiosas, a necesidade de arranxo das maltreitas vías de comunicacións, a inexistencia de infraestruturas urbanas etc. deixaron os petos municipais sen activos, que tiveron que repoñerse por novas

Se o exposto ata o de agora é válido para Galicia, no tocante ao asunto desamortizador e foral en Vilanova a cuestión presenta matices diferenciadores que complementan o achegado por Artiaga e Balboa. Por todo isto, haberá que pescudar en que mans estaba a propiedade da terra antes de desamortizarse. Con referencia a isto, xa se apuntou en lugar precedente que no Salnés ata un 82% pertencía á Mitra Compostelá, o resto figuraba nas mans da pequena nobreza ou fidalguía e, polo que parece, pouco ficaba para os campesiños acomodados ou mariñeiros, que se ven atados aos estamentos superiores polo foro. En efecto, o contrato foral afecta á terra pero non ao tomador do foro, que podía transmitilo por herdanza, arrendalo, allealo ou aforalo de novo. Por iso, cando se produce un aumento da poboación, como no século XVIII, o valor das terras aforadas crece paralelamente e ábrese a posibilidade dunha práctica tan vella coma o propio foro: a do subforo, consistente nun subarrendo do foro coas súas mesmas características. Con ela, quen antes era foreiro fronte a un orixinal podía converterse pola súa vez en rendeiro á conta dun terceiro, conservando incólumes todos os dereitos e obrigas[15]. Polo que parece, este foi caso predominante en Vilanova se atendemos aos vínculos e compras que fan membros das familias Peña, Valle-Inclán, Saco Bolaño e outras emparentadas[16].

Para un sector da poboación rural, especialmente o daquelas persoas que viñan levando en foro grandes extensións de terra, nacía un tempo de moi boas expectativas. Subaforándoas, coas rendas actualizadas, e moito, respecto das máis antigas que eles viñan pagando, podían ter acceso a beneficios económicos considerables. Así, ocorreu que, cando a época do gran auxe da riqueza en Galicia, correspondente aos séculos XVII e XVIII, aumentaron as terras considerablemente de valor en poucos anos, puideron ser subaforadas por unha cantidade dez ou vinte veces maior ca aquela pola que se tiñan aforadas[17]. Unha mesma extensión de terra podía subdividirse varias veces para, cos aforamentos parciais, lograr rendas aínda moi superiores ás orixinais. E mesmo se podía



Torre-campanario do mosteiro de Cálogo, anos 20, dende o que San Martiño Pinario controlaba as rendas que debían pagarlle os vilanoveses. Fonte: Museo de Pontevedra. Cortesía de J. M. Leal.

establecer foro sobre foro cantas veces fose conveniente.

Para o que atinxe a Vilanova de Arousa, señorío do mosteiro de San Martiño Pinario e do Arcebispo de Santiago, dende os séculos XVII e XVIII víñase producindo un proceso de aforamento de terras á fidalguía local que á súa vez

trabas impositivas ou por un incremento das existentes. Ver neste senso LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2001.

[15] BARREIRO GIL, M. J.: *Prosperidade e atraso en Galicia durante o primeiro tercio do século XX*. Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia. A Coruña. 1990. Pp. 58-59.

[16] Remitímonos aos arquivos da familia Valle-Inclán xa citados anteriormente.

[17] BERNALDO DE QUIRÓS E RIVERA, PASTOR: *El problema de los foros en el noroeste de España*. Madrid. 1923. P. 29. Citado por BARREIRO GIL, op. cit. P. 59.

llelas subaforaba a labregos e pescadores. Deste xeito, fóronse conformando patrimonios considerables, como o de Miguel Inclán, que crea un vínculo e morgado no 1783 no pazo de Rúa Nova en András aproveitando os restos dunha antiga torre do século XIV. Os Peña Montenegro teñen aforadas terras dende mediados do XIX por toda a bisbarra: en Corbillón, András, As Sinas, Aduana, Caleiro, a Illa etc. Respecto da familia Del Campo, cabe significar a Lorenzo del Campo, asturiano pero veciño do Caramiñal, que se dedica a mercar terras na outra banda da ría de Arousa, en concreto en Vilanova. A súa filla Mª Luisa emparenta con Antonio Saco Bolaño, conque se consagra a unión coa Casa do Colo de Arca e a fundación no século XVII da Casa Grande da Xunqueira-Colo de Arco polos Saco Bolaño, co conseguinte vínculo e morgado.

En definitiva, para o comezo do século XIX, a Mitra Compostelá percibía multitude de rendas das terras de Vilanova a través da comunidade de bieitos establecida na casa denominada O Priorado[18], hoxe restaurada con moi bo criterio. Todo parece indicar que a extensión, organización e modo de produción deste cenobio, coma outros da provincia, se caracterizaban pola amplitude, dispersión e estrutura interna moi continua. Pero por riba destas características aparece como nota predominante dos forais dos regulares pontevedreses a súa atomización interna[19].

Sen dúbida, se exceptuamos as numerosas pertenzas eclesiásticas na bisbarra, a familia Peña emparentada dende o XIX coa Valle Inclán será outro actor de vital importancia no proceso de acaparamento de terras e rendas antes e despois do proceso desamortizador.

Pero tamén a Valle-Inclán é digna de mención. Segundo datos do arquivo familiar que constan na cátedra Valle-Inclán da Universidade de Compostela, parece ser que xa contan con carta de fidalguía outorgada pola Chancelería de Valladolid no 1556. Pero a efectos deste



Pazo da Rúa Nova. András. Vilanova de Arousa. Fonte: Museo de Pontevedra. Cortesía de J. M. Leal.

estudo interésanos que esta familia comeza a constituírse a comezos do século XVIII, cando Pablo del Valle contrae matrimonio con María Antonia de Inclán Santos, residindo no porto de Vilaxoán, freguesía de San Martiño de Sobrán, Vilagarcía. Mais as súas raíces hai que rastrexalas non só na ría de Arousa senón tamén na provincia de León, dende a que o seus devanceiros se trasladan a Santa María de Bares, Mañón, A Coruña. Dende entón, algúns dos seus membros emparentan con outras liñaxes da familia Bermúdez Torrado e da Casa do Colo de Arca na Pobra do Deán, hoxe do Caramiñal, ás que xa se incorporaran outras como a familia del Campo, Bueno Cobián, Del Cantillo etc. As achegas de todas elas fixeron que o seu patrimonio fose en aumento estendéndose polos actuais concellos de Vilanova de Arousa, Boimorto, A Estrada, Santiago de Compostela, Forcarei, Touro, Boqueixón, O Pino, Vigo etc. A fortaleza da súa posición económica estaba baseada, pois, ao igual cá doutras familias coetáneas, na propiedade da

[18] VALLEJO POUSADA, RAFAEL: *A desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1993. P. 147.

[19] Íbidem. Pp. 22-23.



Vilanova de Arousa. Marisma de Vilamaior, hoxe Praza do Concello, nos anos 40. Ao fondo, magnolio do Cuadrante e Priorado. Fonte: Sagrario García.

terra e na percepción das rendas derivadas do seu dominio[20].

Volvendo á familia del Valle-Inclán, destacan entre os seus membros Pablo del Valle, veciño de Vilaxoán, que casa con Mª Antonia de Inclán, natural do Caramiñal. O seu fillo, Francisco del Valle-Inclán de los Santos, foi catedrático da niversidade de Compostela, reitor do Colexio de San Clemente e fundador da primeira biblioteca da universidade. Para o que nos importa sobre a propiedade da terra, temos que un fillo, José Antonio del Valle-Inclán, aparece nomeado como dono da casa e torre de Rúa Nova en András, Vilanova. Casará con Juana Malvido Rey e un dos fillos da unión, Carlos Luis del Valle-Inclán Malvido, unirase con Juana Bermúdez y Torrado, nacendo Ramón del Valle Inclán Bermúdez, que, á súa vez, emparenta en primeiras nupcias con Ramona Montenegro Saco e en segundas coa súa sobriña, Dolores Peña Montenegro, filla de Francisco Peña Cardecid, persoa moi rechamante xa nestas páxinas. Desta unión nace o célebre escritor Ramón del Valle-Inclán Peña. Curiosamente, a primeira esposa de Valle Bermúdez morre no 1857 dun proceso de cólera mórbida que causa un forte andazo na parroquia de Vilamaior[21]. Parece ser que as relacións co seu sogro non eran boas por motivos persoais e políticos, máis orientados ao liberalismo por Valle Bermúdez, e vanse complicar aínda cando o 25 de marzo de 1865 este ten que casar de urxencia coa sobriña Dolores Peña, de Santa Cruz de Lesón, 1838, embarazada de oito meses e 15 anos máis nova ca el[22].

Pero dos Peña xa temos noticias anteriores,

[20] PEREIRA PAZOS, Mª C. e PREGO CANCELO, B.: *Familia del Valle Inclán: descripción del fondo documental*. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. 2008. P. 18.

[21] Cuestión estudada polos profesores Dolores Galdo e José María Leal en bibliografía anexa.

[22] HORMIGÓN, JUAN ANTONIO: *Valle-Inclán. Biografía cronológica y Epistolario*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, 2006. Vol. I. P. 44.

de modo que o Padre Crespo os cita como ascendentes de D. Ramón del Valle-Inclán anotando que os do apelido De la Peña, de "*Villanueva de Arosa*" Cambados, Santiago etc. descenden do xeneral Peña, establecido na freguesía de Santa Cruz de Castrelo, inmediata á vila de Cambados, e, posteriormente, afincaron na propia Cambados e en Vilanova de Arousa, onde José Manuel de La Peña y Oña (irmán de Fernando de La Peña y Oña) é escribán de SM[23] e está casado cunha filla da Casa de San Adrián de Vilariño, tendo por fillo a D. Francisco de la Peña y Cardecid, que casou con Dª Josefa Montenegro y Saco Bolaño, dona da Casa dos Saco. Ademais, un antepasado, Antonio Ramón de La Peña, aforara no 1801 a Casa do Cuadrante, que a partir de 1846 pasará a ser a residencia habitual desta familia, como agora indicaremos.

Andando no tempo e neste contexto, para mediados de século as rendas que tiña aforadas a familia Peña, na persoa de Francisco Peña Cardecid, non pertencentes ás desamortizacións eran cuantiosas; así, vemos que recibía *...de los herederos de José Martínez de Currás, cuatro ferrados de maíz grueso, igual a ochenta y tres litros, cuarenta y cuatro centilitros...*, *...de José Benito Núñez de San Mamed de Corvillón, cuatro ferrados ao sean sesenta y dos litros treinta y dos centilitros, y además tres ferrados de maíz grueso igual a cincuenta ao sean sesenta y un litros cincuenta y ocho centilitros...*, *...de D. Manuel Chantada de dicho corvillón, nueve ferrados de pan mediado, equivalentes a cincuenta litros ventidos centilitros...*, *...y de D. Manuel Prado de esta Villa dos ferrados y cuatro concas de pan mediado, igual a treinta y seis litros y treinta y seis centilitros...*[24].

Ademais disto, no 1856 tamén merca coa súa muller, Josefa Montenegro y Saco, o denominado foro das Aduanas, na parroquia de Santa María de Caleiro, ao matrimonio pontevedrés formado por José Villa Varela e Josefa Rita Godoy. Constaba o amentado foro de catro ferrados e medio de millo groso e unha galiña que pagaban os herdeiros de Ciferiano Vidal. Outra renda aforada eran os catro ferrados e medio de millo e outra galiña a custa de José Ramón Martínez.

Para o período 1845-46, en pleno proceso desamortizador, suprímese o Priorado de Vilanova dependente dos bieitos de Santiago. *Suprimida esta comunidad religiosa y adjudicados sus bienes a la Nación, se procedió a su venta con las formalidades debidas; y en pública subasta fue rematada a favor de D. Francisco Peña, otorgandosele venta de él, á la vez que de otros, en nombre de la Nación por el Señor juez de primera instancia de Cambados a media de escritura de diez de Enero de mil ochocientios cuarenta y seis...* Entre estes bens figuraban o foral denominado das Besadas, de dez ferrados de *mediado, igual a un hectolitro, cincuenta y cinco litros y ochenta centilitros que (...) satisfizo en lo antiguo la viuda de Manuel Leiro y hoy satisface D, Daniel Rial Portas*[25]. Neste lote mercado no 1846 ía o pleno dereito da Casa do Cuadrante, na que xa vivía. Ao contrario ca nas terras e rendas anteriormente citadas, permuta o Cuadrante por outra propiedade que tiña en Corbillón, Cambados, tamén procedente da desamortización. Ao final do proceso fixérase con catorce foros nos que inviste 77.910 reais de vellón[26].

Outros membros da familia Peña favorecidos pola venda desamortizadora serán José Peña, monxe exclaustrado de Carrión de los Condes, que no 1822, en pleno Trienio Liberal logo do pronunciamento de Riego contra o absolutismo sátrapa de Fernando VII, se fai coa rendas pertencentes á Casa de Monacales

[23] CRESPO POZO, JOSÉ SANTIAGO: *Blasones y linajes de Galicia*. IV T. Ediciones Boreal. Santiago de Compostela. 1997. Cfr. Inclán, T. 3°, pp. 124-125.

[24] Arquivo Llauger. Escritura de venda a Manuel Llauger, de 10 de abril de 1885, na notaría de José Carrera López, notario de Cambados. ALVA.

[25] Arquivo Llauger. Escritura de venda outorgada por Dª Josefa Montenegro y Saco e Dª Dolores Peña Montenegro a favor de Manuel Llauger Peña en 20 de setembro de 1890. Notaría de Pedro Sánchez López, residente en Cambados. ALVA.

[26] VALLEJO PUSADA, R.: *A desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra. 1836-1884.* Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1990. P. 152.

de San Xulián da Illa de Arousa. Pero á par de Francisco Peña irá o seu irmán Joaquín Peña, monxe exclaustrado que merca terreos en Corbillón, Vilanova, a Illa etc., pola cantidade de 3.002 reais de vellón e vinte foros en 101.405 reais de vellón[27].

Pero os Peña non foron os únicos beneficiados con este proceso xa que outro comprador importante de terreos do clero regular no período 1836-1844 foi o veciño de Caleiro, Joaquín Canabal, apelido tamén entroncado cos Goday por casamento, que se converte no segundo adquirente en importancia da provincia de Pontevedra con 9.010 reais de vellón empregados. Nacera en Cores, San Roque do Monte, freguesía de San Miguel de Deiro, o 23 de outubro de 1789, fillo de María Manuela Mariño e Bazán e de Francisco Canabal (fiel *Administrador de Rentas Provinciales de la Jurisdicción de Villanueva de Arosa*). Era neto por liña paterna do escribán do mosteiro de Santa María de Acibeiro, Antonio Canabal e de Antonia Fernández (o apelido segundo Catastro de Ensenada era Rodríguez pero na partida de bautismo consta Fernández). Os seus avós maternos eran Benito Antonio Mariño de Amoedo e Francisca Bazán. Casou con María Francisca del Valle-Inclán y Malvido o 5 de xuño de 1814, na parroquia de San Lourenzo de András. Viviu no peirao de Vilamaior e en San Roque do Monte, onde faleceu o 26 de marzo de 1882 aos 92 anos de idade. Nestas datas estaba viúvo e consta que cando menos tivo tres fillos: Jesús María Canabal del Valle (tataravó de Jesús Canabal Pombo, o noso informante), quen casa con Josefa Jiménez Peña (filla do escribán José Cándido Jiménez López e de María del Carmen Peña Cardecid), Josefa Sara e Antonio. Posiblemente tivera outro fillo de nome David[28].

Desempeñou varios cargos municipais, así no 1835, en pleno proceso de conformación de Vilanova como concello constitucional coa desaparición da antiga xurisdición da Lanzada, figura como rexedor síndico xeral. É elixido alcalde no 37 e no 47 está entre os meirandes contribuíntes do municipio, do que tamén sería depositario[29]. O seu fillo Jesús María Canabal chegará a ser secretario municipal. Seu irmán Tomás Canabal y Mariño, periodista de tendencia liberal, foi oficial de *Rentas* na Pobra do Caramiñal e Santiago de Compostela, onde chega a ser *Director de Rentas* cunha remuneración de 10.000 reais. Á súa morte no 1829 lega a Joaquín todos os seus bens[30].

Queda claro, pois, que a fidalguía, neste caso de "puño e letra", convertíase nun factor principal no proceso de acaparamento da terra amortizada pola Igrexa dende o medievo e das rendas que xeraba. O outro grupo social predominante neste proceso constituirao a burguesía, como imos ver decontado.

Xa no Trienio Liberal, 1820-23, os institutos afectados pola desamortización eran os bieitos e bernardos da provincia con tres mosteiros, Poio, Lérez e Armenteira, e oito priorados: Simes, A Florida, Aios, Varcia do Seixo, Santallos, Raxó, Arra e Vilanova de Arousa. Entre todos posuían 28 propiedades urbanas e 86 rústicas, cunha superficie de 1.129.761 m^2. Así, Ángel García Fernández, comerciante coruñés ligado ao comercio e manufactura do liño, adquire 54 bens pertencentes aos mosteiros de Lérez e Poio, así como aos dos priorados de Simes, A Florida, Aios e Vilanova de Arousa[31]. Para 1844 tamén aparece como comprador da denominada Granxa da Rochela ou de Ande, de 55 ferrados e seis cuncas de superficie, sita en Santo Estevo de Tremoedo e pertencente ao mosteiro de Santo Domingo de Pontevedra, Juan Ricoy, comerciante de Vilanova. Pero, sen

[27] Íbidem. P. 150.

[28] Arquivo persoal de Jesús Canabal Pombo.

[29] Libros de Actas do Concello de Vilanova de Arousa. ALVA e arquivo persoal de Jesús Canabal Pombo.

[30] Arquivo persoal de Jesús Canabal Pombo.

[31] MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, BLANCA: "A desamortización eclesiástica durante o Trienio Liberal na Provincia de Lugo". En VILLARES PAZ, RAMÓN (Ed.). *Donos de seu*. Barcelona. Sotelo Blanco. 1988. P. 88. Citado por VALLEJO PUSADA, R. P. 78.

dúbida o comerciante máis afamado para o que nos ocupa era Juan Goday, que tamén entra no proceso, de modo que figura como comprador de terreos do clero regular por valor de 49.300 reais de vellón e 22 foros por 73.403 reais[32].

A respecto disto, procesos similares estábanse a producir por toda a ría tal e como o constata González López[33], quen apunta unha dobre cara da ría de Arousa, a dos "fidalgos de pazo" e a dos "comerciantes", que florecen dende o século XVIII nos portos de Vilaxoán, Vilagarcía e, sobre todo, Carril, que segundo este autor era o principal centro comercial da ría, do que se servía a clase mercantil da cidade de Santiago, daquela, coa da Coruña, a máis importante de Galicia[34].

Todo indica que no proceso desamortizador non só participou a burguesía coruñesa ou de Santiago, como se apunta dende estudos clásicos neste tema,[35] senón que tamén se involucrou a de ámbito local, como o de Vilanova. A implicación de Goday, un dos máis importantes fomentadores de Galicia, e de Llauger, ambos de ascendencia catalá, é manifesta e ratifica esta afirmación. Segundo o apuntado por Tomás y Valiente[36], quizás debésemos poñer de manifesto a necesidade de estudos de ámbito local que dean máis riqueza e detalle aos provinciais ou do país galego xa clásicos.

Na liña de J. Nadal recollida por X. Carmona parece que a desamortización desviou cara á propiedade uns recursos financeiros que, doutro xeito, poderían dedicarse á industria[37]. Carmona incide moito máis nisto cando afirma que a compra de rendas forais por parte da burguesía urbana emparentada coas actividades comerciais e industriais supoñía non só a desviación para a terra dun capital que se puidese investir na industria, senón a introdución (ou consolidación) deste grupo social na complexa organización das relacións de produción agrarias[38]. Outros, como Eiras Roel, estiman que a desamortización galega, coma a doutros lugares, inmobilizou grandes masas de capitais que se rouban aos investimentos empresariais máis propios do tempo e que reclamaba con urxencia o progreso económico do país[39].

Vallejo Pousada achega matices dignos de ter en conta a estas afirmacións e dubida de que a desindustrialización de Galicia se debese exclusivamente ao desvío destes capitais burgueses cara á terra. Así mesmo, hai que presupoñer que os capitais investidos terían a súa rendibilidade e, como consecuencia, fluirían cara aos centros urbanos, cunha posible reutilización en calquera actividade económica remunerada. Ante a degradación das actividades comerciais e industriais que canalizasen os investimentos, é certo que capitais urbanos fluíron para o medio rural (...). Outro cantar é que, na medida en que as clases urbanas adquiriron foros desamortizados, axudaron a lastrar aínda máis as inercias no campo, contribuíndo a lexitimar e perpetuar o réxime de propiedade e de explotación agraria. Colaborarían, deste xeito, a consolidar unha agricultura pouco

[32] VALLEJO POUSADA, R.: pp. 149 e 152.

[33] GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: *Luis López Ballesteros (1782-1853). Ministro de Hacienda de Fernando VII*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña. 1987. Pp. 7-8.

[34] Citado por VALLEJO POUSADA, R.: p. 114. Quizás non se decatan nin Vallejo Pousada nin González López da importancia que nestas datas xa está adquirindo o porto de Vilanova, xa dende o século XVI, feito que atrae a un grupo non pouco importante de comerciantes relacionados coa transformación da pesca, viños, panos e outros produtos. Por outra banda, parecen esquecerse de que, ata entrado o século XIX, Carril é o porto de Vilagarcía, que non haberá de contar con instalacións adecuadas ata a construción do peirao de madeira do Ramal. Nota do autor.

[35] Ver o traballo de Vallejo Pousada citado nestas páxinas, que segue en determinados aspectos a Villares Paz ou Xan Carmona entre outros.

[36] TOMÁS Y VALIENTE, F.: "El proceso de desamortización de la tierra en España". En *www.artic.ua.es/biblioteca/u85/documentos/1868.pdf*.

[37] NADAL, J.: *El fracaso de la revolución industrial en España. 1814-1913*. Ariel. Barcelona. 1975. P. 83.

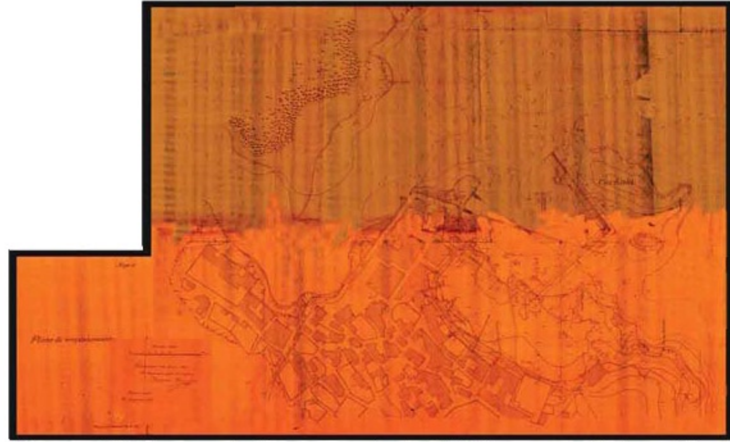
[38] CARMONA BADÍA, J.: *El atraso industrial de Galicia*. Ariel. Barcelona. 1990. P. 42.

[39] "Prólogo". En QUINTÁNS VÁZQUEZ, Mª C.: *El dominio de San Martín Pinario ante la desamortización*. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago. 1972. P. 15.



Vilanova de Arousa. Dársena 1915. Fonte: J. M. Leal

produtiva, que constituía o lado da demanda, un deficiente estímulo para o desenvolvemento industrial[40].

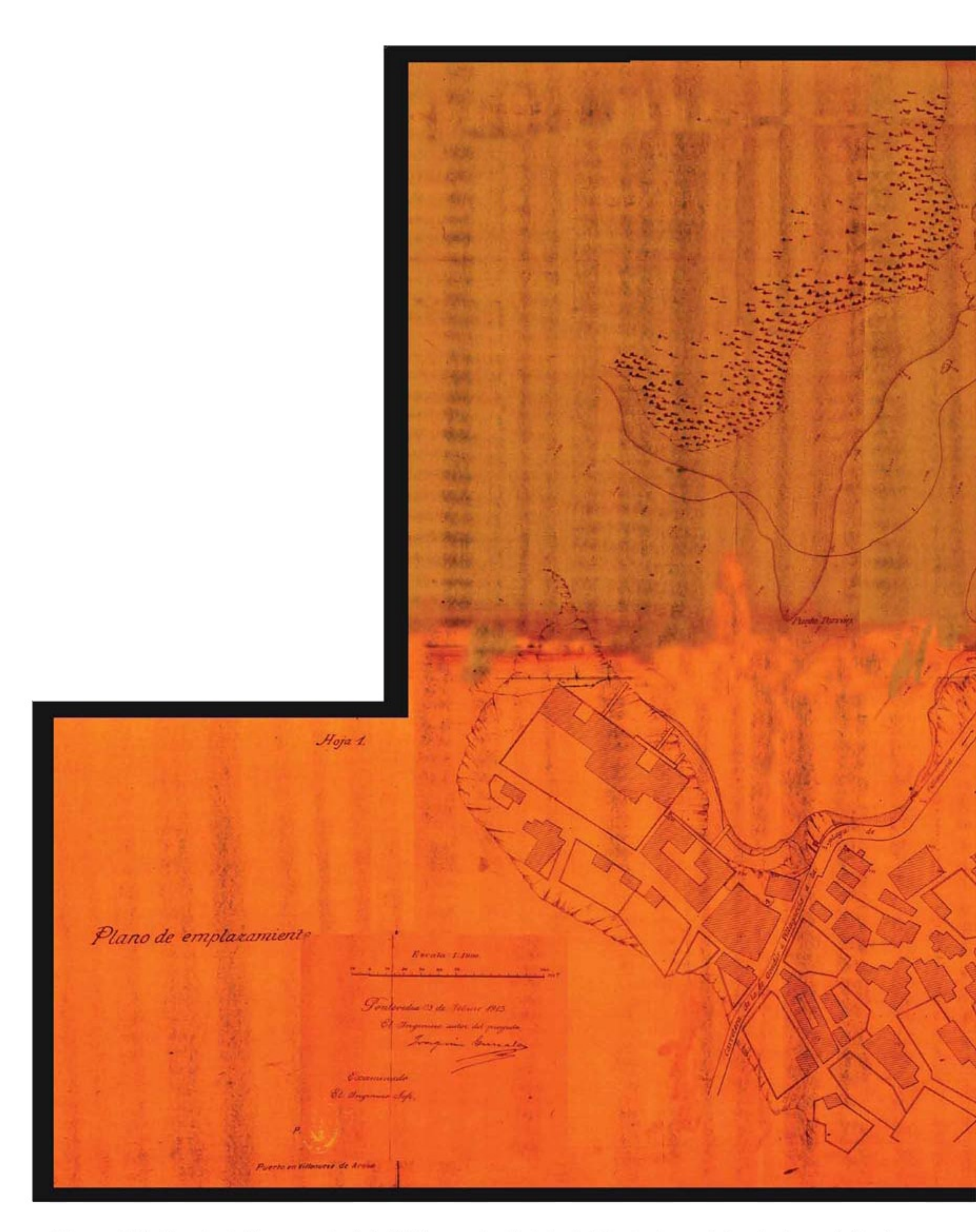


Vilanova, 1915. Proxecto de dársena portuaria do 1915. Ver mapa ampliado na páxina seguinte.

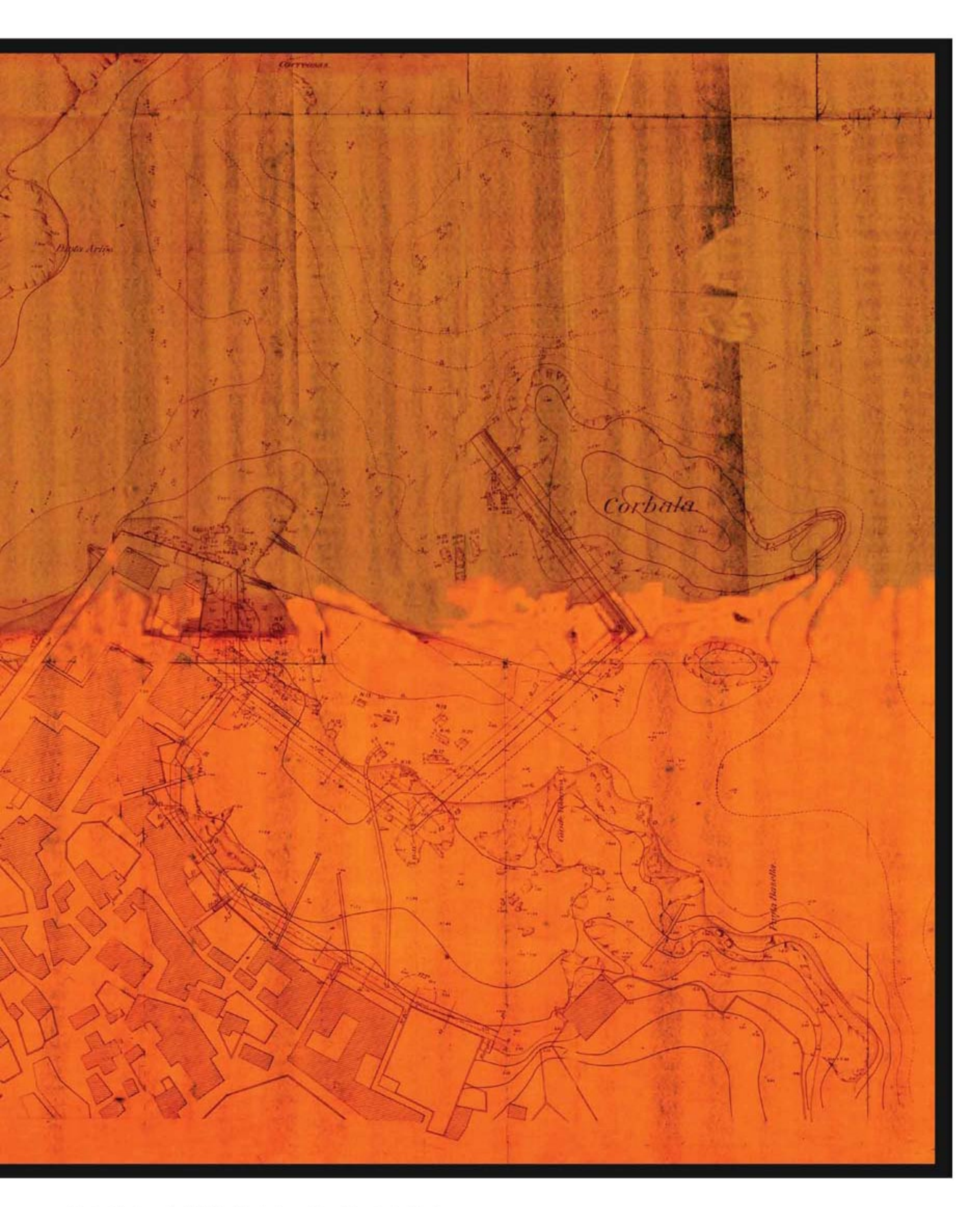
Fonte: Portos de Galicia. Reelaboración: Chantada, Leal

Polo que nos toca, insistimos na necesidade de reducir o obxecto xeográfico de estudo, é dicir, deberemos acudir ás análises de historia local para termos unha idea máis precisa do acontecido. En efecto, na Vilanova de Arousa de finais do XIX, Manuel Llauger, un dos meirandes contribuíntes por riqueza industrial locais, mercaba terras e foros aos Peña Montenegro. Pero unha lectura atenta dos libros de actas municipais para a mesma etapa de entreséculos constata o escaso desenvolvemento das infraestruturas urbanas e portuarias da vila. Así, nuns momentos en que o núcleo contaba con doce fábricas de salga e conserva, a corporación municipal láiase da inexistencia de vías de comunicación que enlazasen o centro fabril coa periferia comarcal ou provincial. No mesmo senso, constátase a inexistencia de servizo de telégrafos e correos; iluminación pública; saneado das marismas do Esteiro en Vilamaior, que orixinaban frecuentes andazos de tifo e cólera; praza de abastos e

[40] VALLEJO POUSADA, R.: *A desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra. 1836-1884*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1990. Pp. 108-109. O autor cita á súa vez a BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Historia Contemporánea de Galicia. Vol. IV. Economía y Sociedad*. A Coruña. Gamma. 1984; ALONSO SANTOS, L.: *Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen en Galicia (1778-1818)*. Xunta de Galicia. A Coruña. 1986; GARCÍA LOMBARDERO, X.: "Transformaciones de la economía de Galicia en los siglos XIX y XX. Estado de la cuestión", en SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: *La modernización económica de España, 1830-1930*. Alianza Editorial, Madrid. 1973 e CARMONA BADÍA, J.: "Produción téxtil rural e actividades marítimo-pesqueiras na Galicia, 1750-1905". Tese doutoural. 1983.



Vilanova, 1915. Proxecto de dársena portuaria do 1915, que pretendía dotar de infraestructuras viarias e de atraque á vila e ás instalacións de transformación do peixe.



Fonte: Portos de Galicia. Reelaboración: Chantada, Leal

almacén de mercadorías etc.

Pero o máis grave era que, tendo consolidada una boa trama de industrias de transformación da pesca, non se dispoñía dun dique de atraque e abrigo que dese servizo ás instalacións fabrís. Pola contra, as lanchas cargadas de peixe tiñan que atracar ou varar nos numerosos areais dos que dispuña o núcleo, encarecendo e dificultando o proceso de transporte da materia prima aos centros industriais. Amais diso, non existe unha vía de comunicación principal que articule o núcleo urbano e o conecte co *hinterland* inmediato. A solución a estes atrancos virá da man do ministro de Fomento, o galego Augusto González Besada, a quen se acode na procura de axuda económica posto que as arcas municipais non contaban co numerario necesario[41].

Así e todo, recoñecendo os efectos sobre a economía da crise finisecular, que agora explicaremos, a falla de atractivos onde investir os cartos por parte da burguesía e o panorama desolador que presentan as infraestruturas urbanas, portuarias e produtivas en Vilanova, cabe cuestionar por que non se inviste en *inputs* de mellora da produtividade e, pola contra, os cartos se derivan cara á renda e a posesión da terra. Non supoñía un atractivo económico mellorar a produtividade?, ou era preferible que as infraestruturas se realizasen con cargo ao Estado? Resulta curioso que, mentres que a fidalguía vilanovesa, aínda que de ton liberal progresista, representada por Ramón del Valle Bermúdez, pai de Valle Inclán, entre outros labores colaborador de Murguía na súa *Historia de Galicia*, alcalde de Vilanova na etapa máis progresista xurdida da Revolución de 1868, membro da Real Academia de Historia, secretario do Gobernador Civil etc.; ademais inviste na sociedade para a construción do ferrocarril de Santiago a Carril, a burguesía industrial dos Llauger, e destina unha parte do seu capital ás propiedades e rendas agrarias, como veremos máis adiante[42].

En definitiva, segundo apunta Fontana: *la burguesía no fue revolucionaria (*...nin no político nin no económico...*) mientras no lo precisó, mientras el Estado le aseguró con su poder parte de la tajada, mientras las trabas del sistema no impedían su desarrollo.*[43].

Para o caso que nos ocupa, Vilanova de Arousa, parece evidente que a desamortización que máis afectou á propiedade da terra foi a eclesiástica e nela a Igrexa perdeu a base do poder económico, pero compensóuselle fortemente mediante o sostemento a cargo do orzamento público e o predominio no ensino. Véxase como exemplo o ano 1842, no que se constitúe varias veces a comisión veciñal do reparto de contribución para a dotación do clero e se reúnen aos distintos párrocos das igrexas para procederen ao reparto deste. En total para o ano mencionado, o clero faise coa suma de 9.925,46 reais extraídos de diferentes impostos de riqueza rústica, industrial e comercial, regulación económica municipal para o clero e orzamento de culto[44].

No reparto tributario por riqueza territorial e pecuniaria ponse de manifesto o peso específico das parroquias do interior, que son as que máis cotizan, en función dunha economía baseada nas actividades agropecuarias. Así, Baión faino con 2.050 reais; Caleiro, 1.429; Tremoedo, 1.410; a Illa, 1.258; e Vilanova con 375. Chama a atención a Illa, onde se mesturan as actividades propias da terra coas de explotación do mar.

Se atendemos á riqueza industrial e comercial, a orde de importancia varía e outra vez

[41] Sobre o desenvolvemento urbano de Vilanova de Arousa entre o século XIX e mediados do XX, ver; LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2011.

[42] Por isto non nos parece desacertada a afirmación referida aos estudos de ámbito local.

[43] FONTANA, J.: *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona. 1973. P. 41

[44] Libros de Actas do Concello de Vilanova de Arousa. Ano 1842. As comisións que se encargan do reparto estaban formadas por diferentes cargos, fiscais e depositarios, e nelas adoitan repetirse algúns veciños en cada sesión. Por Vilanova sobresae Joaquín Llauger; por Caleiro, Francisco de Leiro; e na Illa, Vicente Nine. ALVA.

ponse en evidencia a actividade económica predominante en cada parroquia. Por este concepto susodito enxergamos que a Illa contribúe con 918 reais; Baión, 466; Vilanova, 460; Caleiro, 250; e Tremoedo con 200. As contradicións entre un interior máis virado cara á terra, pobre, e un litoral que mira ao mar, menos pobre, cando menos no que atinxe ás clases poderosas (nobreza, clero e burguesía) pero moito menos ás clases mariñeiras, evidénciaanse exponencialmente.

Aínda así, tras a desamortización de Madoz, na que a Igrexa sae claramente castigada polo seu apoio á causa carlista, rómpese co Concordato e no 1837 suprímese o décimo, feito que se deixará notar no número de compoñentes e no seu sustento. A Igrexa perde os décimos, que se viñan negando a pagar os cataláns e pescadores que traballaban para eles, pero recupéraos en arrendamentos, tal e como apunta Calo Lourido para o caso do Grove[45], onde no 1803 o párroco de San Vicente, Diego Antonio Medina, afora, cede e traspasa a Domingo Lanza Trelles, veciño de Pontevedra e antigo propietario dunha fábrica de salgado en Moreiras, e a Cosme de la Isla Covián *ciento y ochenta quartas de longitud y ciento quarenta de latitud* dun monte e baldío chamado Moreiras do que era dono e señor, no lugar de Reboredo. Don Domingo e Don Cosme deberán deixar para os veciños de Reboredo *intacta, franca y expedita* a servidume dos carros, argazos e aproveitamentos que o mar deixe a carón do almacén. Por outra parte, deberán pagar a don Diego catro reais anuais en concepto de dominio directo, así como o décimo de toda a pesca segundo o estilo e costume de San Vicente do Grove, é dicir, un congro de cada trece, unha sardiña de cada trece e do resto dos peixes un de cada dez[46]. En efecto, a meirande parte das terras do litoral ou do interior está nas súas mans e son administradas por igrexas, mosteiros, casas de cobranza etc., que se dedican a aforar a labregos e, en menor medida, a mariñeiros[47].

Neste contexto, instalados en Vilanova, os monxes de Calogo exercerán un control absoluto no económico, social, político e espiritual sobre as xentes, quizabes máis aínda do que puidesen exercer dende Calogo. No contexto de crise do XVII comeza a emerxer unha fidalguía de base agraria que serve de correa de transmisión entre a Mitra Compostelá e este clero vilego, mediante o aforo de terras que logo subafora aos campesiños. Con estes precedentes, vaise creando unha maridaxe entre clero, a través do Priorado, e fidalguía, por exemplo os Peña, que brandirán a súa man de ferro sobre as terras vilanovesas. Os sucesivos decretos desamortizadores do XIX haberán de restarlle peso específico á Igrexa ao tempo que llelo aumentan aos fidalgos.



Ábsida do mosteiro de Cálogo, anos 20. Fonte: Museo de Pontevedra. Cortesía de J. M. Leal.

No relativo á desamortización xeral de Madoz de 1855, que afectou a todo tipo de bens, eclesiásticos, universidades, concellos,

[45] CALO LOURIDO, F.: "A Igrexa perde os dezmos pero recupéraos en alugeres. Un caso no Grove". En *Aunios. Nº 2*. 2000. Pp. 48-49.

[46] Íbidem. P. 48.

[47] Íbídem. P. 49.

hospitais etc., diremos que non tivo demasiada repercusión no noso concello. Certo é que en Galicia se privatizaron amplas masas de bens comunais que antes pertencían ás aldeas e concello e eran aproveitados de forma colectiva. Son os que Villares Paz denomina "bens de propios"[48]. Verbo disto, no país galego ponse de manifesto que os bens vendidos non eran de propios e comunais máis que nun un por cento. A razón de que non houbese "propios" que desamortizar hai que buscala no feito de que os concellos eran de recente creación pero tamén en que a meirande parte do territorio galego se aproveitaba en forma de monte que quedaba á marxe da desamortización e, polo tanto, da posibilidade de privatizalo[49]. Os montes continuaron nas mans das comunidades aldeás ou parroquiais, explotados comunitariamente segundo os usos locais. Por iso, o sostemento deste complexo agrario tradicional perdurará ata a segunda década do século XX, cando se poña en marcha, definitivamente, a redención dos foros. Amais dos aproveitamentos colectivos nos montes, tamén se deron en agras e vilares de toda Galicia, e os pastos das chairas veiguentas seguiron realizándose mediante acordos das comunidades campesiñas, que foron quen de manter unha extraordinaria solidariedade interna[50].

Dende 1748 a política forestal dos Borbóns estaba dirixida a subministrar de madeira á mariña, que a través dos intendentes dos departamentos de Ferrol, Cádiz e Cartagena supervisaba os plantíos, conservación etc., de todos os montes, fosen de propios, comúns ou particulares, sitos a menos de 25 leguas (138 km) da costa. Os veciños obtiñan a cambio o aproveitamento das leñas, monte baixo, landras, pasto para o gando e un real de vellón por cada cóbado cúbico de madeira de carballo, e catro reais cando se trataba de faia, sobreira, carrasca ou chopo branco e negro. Deste xeito, os montes, a pesar de estaren sometidos a unha administración especial, proporcionaban aos veciños certos beneficios[51].

En Galicia quedaban dentro da xurisdición de mariña, representada polo Intendente de Ferrol: *...todos los montes de la costa del Reyno de Galicia dende la desembocadura del Miño hasta la raya de Asturias, en que se comprehenden las provincias de Tuy, Santiago,Coruña, Betanzos e Mondoñedo: en las qualeas se cuentan setecientas veinte u nueve dehesas y cotos Reales, separados de los montes comunes de los pueblos y feligresías, contenidos en las jurisdicciones de las ciudades Villas y lugares cabezas de partido, que componen las referidas provincias en la forma siguiente: en la provincia de Tuy se comprehenden las jurisdicciones de la Puente de S. Payo, Villanueva de Redondela, Valle de Miner, villa de Guarda, Tomiño, Coto, Pinar de Barrantes, ciudad de Tuy, Porriño, Santantuño y Soto Mayo, con ciento y tres dehesas y cotos reales... En la provincia de Santiago, ...Bea, los Baños, Caldas, Peñaflor, Villanueva de Vrosa, Carril, Trabanca, Saudesierra, Sobrán, coto de Loenza, Coto de Usodatorre, Santo Tomé Domar, Fefiñanes, Lanzada, Elgrobe, Pontevedra y Cangas.*

Establece Artiaga Rego que a posesión dos montes por parte da mariña impedía a idea liberal de libre disposición da propiedade, por iso o Decreto de 14 de xaneiro de 1812 suspendía toda a lexislación en materia forestal, concedendo aos propietarios total liberdade de uso e disposición sobre o monte e os seus produtos. Suprimía tamén todo o aparello administrativo de Ramo, eliminando os tribunais extraordinarios e devolvendo a xurisdición aos ordinarios. Neste momento quedan definidos

[48] VILLARES PAZ, R.: *Historia de Galicia.* Obradoiro Santillana. Vigo. 1998. P. 89.

[49] *...La Ley de 1º de Mayo de 1855, en su artículo 2º, párrafo 9, los exceptúa de la venta; y la del 11 de Julio de 1856 en su artículo 1º hace la misma excepción, por manera que toda la legislación vigente sobre desamortización reconoce la imprescindible necesidad de conservar ciertos montes y baldíos en los pueblos, para su aprovechamiento y poder sostener el ganado de labor....* Libros de Actas do Concello. Ano de 1861. ALVA.

[50] Íbidem. P. 89.

[51] *Novísima Recopilación, t. III, libros VI e VII.* Pp. Citada por ARTIAGA REGO, A.: *A desamortización na provincia de Pontevedra (1855-1900).* Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1991. P. 135.

os montes públicos no sentido contemporáneo, é dicir, montes pertencentes ao Estado, *pueblos* e Corporacións Civís[52].

É evidente que esta desamortización resultaba prexudicial para os intereses das comunidades aldeás, xa que vían perigar a súa propiedade sobre uns espazos de moita valía posto que era onde soltaban a pastar o gando e dos que extraían leña, froitos, herba e, mesmo, sementaban. Dende logo, a reacción dos veciños non se faría esperar perante a administración pública, principalmente os concellos. En efecto, a desamortización, en xeral, obrigou á administración pública a destinar unha parte dos seus recursos a organizar, controlar e transferir estas riquezas. Puxo a proba a nacente administración pública das provincias e dos seus responsables políticos, dende os intendentes ata os xefes políticos (logo gobernadores civís), que en cuestión de semanas se viron na obriga de inventariar unha enorme masa de riqueza procedente de mosteiros e conventos[53], pero tamén de concellos, comunidades veciñais, universidade, hospitais etc.

Os concellos tiveron non poucos problemas cos veciños e coa administración central dado que aqueles non entendían a diferenciación establecida no decreto da desamortización entre un ben propio, vendible, dun comunal, que se exceptuaba. Se no momento de promulgarse a lei a veciñanza levaba facendo uso durante vinte anos dun predio sen reportar ningún pago ao concello, esa terra estaba exenta da venda. Polo contrario, en caso de que o concello recibise ingresos, o terreo entraba na categoría de "alleable". Ademais destes bens, quedaban exentas de venda as devesas destinadas a pasto de gando de labor logo de informar sobre o tema ás corporacións municipais e ás deputacións. Segundo Artiaga Rego, fixábase un prazo dun mes para que os organismos citados fixesen os oportunos expedientes de excepción nos que debían constar: a veciñanza da aldea; as condicións agrícolas, comerciais e industriais desta; a extensión e circunstancias dos terreos afectados expresando a súa pertenza aos propios ou comunais e o destino que tiveran ata ese momento; e, finalmente, o número e clase das cabezas de gando existentes destinadas a labor[54]. A tramitación dos expedientes por parte municipal foi lenta e custosa, tanto pola propia inexperiencia e falla de medios e persoal destas institucións coma pola presión que os veciños exerceron sobre elas para que fosen redactados ao seu favor[55]. Neste senso, a administración central laiábase da neglixencia coa que a local levaba este tema pero viuse na obriga de ampliar constantemente os prazos de entrega da documentación, a pesar de mandar peritos agrimensores para facer a medición e taxación dos montes baldíos e comunais correspondentes.

Así sucede en Vilanova no 1861, cando un grupo de veciños acode ao concello ante o temor que estaban suscitando as medicións realizadas por orde do *Comisionado de Ventas de Vienes Nacionales de la Provincia*. Sospeitábase que se puxeran á venda as terras comunais, polo que os veciños quedarían sen a posibilidade de fornecer de pasto o gando de labor e perderían as colleitas. Na súa protesta facían ver ao concello que *...por el comisionado de ventas de vienes nacionales de la provincia Don José Villa Varela, se mandó al perito agrimensor Don José Otero y Dios que en unión de otro nombrado por el síndico de esta corporación, procedieron al reconocimiento, medición y tasa de los baldíos y montes comunales que hay en el distrito; en cuya operación se hallan entendiendo, con gran disgusto del vecindario, siendo tal la alarma y lamentos de los labradores, que en grupos acuden en queja á este Ayuntamiento contra tal medida, recelosos de que lleguen á ponerse en subasta, y se les prive de este pequeño recurso que tienen para echar á pacer sus ganados de labor, pues quedarían enteramente imposibilitados de*

[52] Íbidem. Pp. 135 e 173.

[53] VILLARES PAZ, R.: "Desamortización". En *Gran Enciclopedia Galega*.

[54] ARTIAGA REGO, A.: op. cit. 143.

[55] Libros de Actas do Concello de Vilanova de Arousa. Ano de 1861. ALVA.

poder sostenerlos, y por consiguiente de poder cultivar sus terrenos, y de arrendamiento. En tal conflicto, el Ayuntamiento no puede menos de estender acta de lo que ocurre, y convenir dende luego como conbiene que la esigencia de aquellos es muy justa, porque son ya tan pocos y reducidos los baldíos y montes comunes que hay en el distrito, que apenas alcanzan para el pasto y recreo de dichos ganados de labor…[56].

Advertíase tamén que *…Serían pues incalculables los perjuicios que se seguirían á este distrito consistente en 1.547 vecinos destinados su mayor parte á la agricultura (…). Por de pronto en esta villa que se cuentan sobre 40 pares de bueyes, destinados al trabajo, se reducen sus baldíos comunes á unos seis ferrados donde llaman el Campanario, y á unos cincuenta en el Bornal, de ínfima calidad y á la villa más; y estas dos fincas de tan insignificante valor, son las que el comisionado de ventas Don José Villa Varela, manda medir y tasar, sospechándose sea para poner en venta…*[57].

A corporación tomou cartas no asunto e fíxolles caso aos veciños, de modo que promove un expediente[58], co visto e prace da Deputación e do *Comisionado de Ventas*, que remata en outubro de 1861 coa exclusión da venda dos comunais mencionados por parte da *Administración de Propiedades y Derechos del Estado*, e o recoñecemento da propiedade a nome dos aldeáns. A lentitude e complexidade do proceso queda reflectida en que para as mesmas datas aínda había trece concellos que non presentaran tal solicitude[59]. Fica confirmada, así, a afirmación anotada anteriormente de Villares Paz no sentido de que en Galicia poucos montes do común se venderon na desamortización de Madoz.

Vilanova de Arousa. O Cabo desde o Terrón, anos 1930. Fonte: M. J. Reigosa

Porén, si se mercan predios, tal e como fai Ricardo Alvarellos, veciño de Vilanova, que compra terreos no seu propio concello e na parroquia de Godos, de Caldas de Reis. E tamén fai o propio Manuel Goday investindo por valor de 680 reais, que, como xa sabemos, era industrial do salgado de Vilanova e accionista do ferrocarril[60]. Quedou anotado xa que no Trienio Liberal, xunto a Llauger, é membro destacado da Milicia Nacional no noso concello e toma parte activa nos acontecementos destas datas, ata o punto de quedar fóra da lei unha vez restaurado o absolutismo fernandino.

[56] Libros de Actas do Concello de Vilanova de Arousa. Ano de 1861. ALVA.

[57] Libros de Actas do Concello de Vilanova de Arousa. Ano de 1861. ALVA.

[58] Xunto dos concellos de Lavadores, Portas, Bueu, Bouzas, Mourente, Vilaboa, Marín, Xeve, A Guarda, Salcedo, Alba, Meis, Carril, Vilaxoán, Crecente, Covelo, Arbo, A Cañiza, Oia, Porriño, Tui, Rosal, Nigrán, Gondomar, Baiona, Salceda e Ribadumia.

[59] Estes eran Lalín, Carbia, A Golada, Dozón, Rodeiro, Silleda, Cambados, Meaño, Sanxenxo, O Grove, Saiar, Poio e Cangas. ARTIAGA REGO, A.: op. cit. P. 147.

[60] ARTIAGA REGO, A.: op. cit. Pp. 184 e 189.

1.1. A FIDALGUÍA DE PAZO DE PUÑO E LETRA. OS VALLE-INCLÁN E OS PEÑA CARDECID E SACO BOLAÑO.

As orixes da fidalguía galega teñen moito que ver co período belicoso de comezos da Idade Moderna. En efecto, rematadas as guerras irmandiñas, a alta nobreza galega instálase en territorio cortesán a carón dos reis de Castela. Ese baleiro estamental vai sendo ocupado por unha nobreza de baixa estirpe que ten diversa e variada procedencia. Unha parte dela, que habemos de considerar minoritaria, aínda pode entroncar por liña directa de baronía cos seus antepasados remotos de orixe fidalga, que fundaran os primeiros morgados da casa pouco antes de mediados do século XVI e que ampliaran o patrimonio desta á conta do mercado da terra, basicamente entre 1580 e 1650. Bastantes máis procedían de ramas familiares, tamén troncais, que arrincaran de segundoxénitos destas antigas casas fidalgas, ou de individuos que estiveran ao servizo delas, xeralmente desempeñando o cargo de escudeiros, que tamén aparecen plenamente asentadas a mediados do cincocentos. Pero a gran maioría adquirira máis recentemente (entre 1650 e 1750) o status de fidalguía pola vía política matrimonial e unhas estratexias de reprodución social moi calculadas. Os seus primeiros antepasados, que se decantaron por ennobrecer o seu sangue, eran xentes procedentes do ámbito do dereito, da milicia, do clero, do comercio, das vellas escribanías locais e mesmo tamén, mercé á enorme polarización que experimenta a sociedade galega nesta etapa histórica, dos sectores máis avantaxados do escaso campesiñado acomodado, con suficiente capacidade económica como para acumularen excedentes agrarios.

Xunto destes desiguais ritmos de acceso á fidalguía e as heteroxéneas orixes sociais por parte de quen a integra, tamén se achan de pano de fondo á hora de explicar a gran diversidade compositiva deste maioritario sector nobiliario a mediados do século XVIII, as distintas oportunidades de acumular un patrimonio extenso á vez material e inmaterial, ou, pola contra, de máis reducidas dimensións. Así que a estas alturas tan avanzadas da Época Moderna galega, resulta practicamente insalvable o abismo económico, e incluso intraestamental, que separa o reducido grupo de casas fidalgas que foran capaces de acumular uns ingresos superiores a 1.000 Hl anuais, basicamente en cereais e viño, grazas a unha exitosa política secular de entroncamentos familiares e a unha formidable capacidade para actuar sobre o mercado da terra. Ademais, mesmo debemos consideralas perfectamente integradas na elite de rendeiros laicos xa urbanizada do reino, daquela outra maioritaria fidalguía rural modesta cuxos patrimonios agropecuarios resultaban, en ocasións, de menores dimensións cós do campesiñado acomodado que residía nas proximidades da súa casa grande e que, debido a esta circunstancia, se viron obrigados a traballar directamente as súas explotacións agrícolas.

Agora ben, todos os fidalgos gozaban de gran recoñecemento e prestixio social naquelas poboacións próximas ao lugar de emprazamento do predio orixinario da súa casa, verdadeira pedra angular do seu capital simbólico. Constituíron a expresión máis requintada da sombra do Antigo Réxime que se prolonga polo século XIX adiante. Perderá algunhas atribucións coa crise do Antigo Réxime pero conservará a principal: o seu nome, os seus pazos con circundos traballados por caseiros e administradores, e unha morea de partidos de rendas, cos seus pagadores ben rexistrados en memorias e libros de contas[61]. Estas construcións foran edificadas ou en ocasións reedificadas sobre antigos restos medievais e eran a expresión máis característica da residencia nobiliaria, na que moraban decotío, aínda que, no caso das familias máis acomodadas, tan só en contadas ocasións ao longo do ano.

Precisamente, a mediados do século XVIII,

[61] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Historia de Galicia*. Obradoiro Santillana. 1998. P. 96.

estes maxestosos edificios residenciais, que aínda hoxe en día poboan a campiña e os vales galegos, contaban cunha enorme carga simbólica de vital importancia para as familias fidalgas que os posuían, posto que non só eran o centro económico en torno ao que viraban multitude de intereses labirínticos en ocasións, senón que representaban en si mesmos o éxito destas familias que, xeración tras xeración, residiran dentro das súas paredes xestionando un patrimonio amortizado en sucesivos vínculos. Non en van, as súas grosas murallas e paredes constituían unha metáfora perfecta da solidez do modelo de familia troncal, propio da fidalguía galega moderna, baseada nun sistema de reprodución social centrípeta que tiña na casa o seu verdadeiro epicentro organizador[62].


Pazo de la Rúa Nova, anos 60. András. Vilanova de Arousa. Fonte: Museo de Pontevedra. Cortesía de J. M. Leal.

Este foi o caso da familia Valle- Inclán, na que conflúen outras varias ao longo do tempo, a través de enlaces matrimoniais que levan aparellados a acumulación dos propios bens en forma de terras, foros, rendas etc. A marcada endogamia existente entre os desta clase fixo que a comezos do século XVIII constitúan matrimonio Pablo del Valle, natural de Santa María de Bares pero veciño da freguesía de San Martiño de Sobrán, con María Antonia de Inclán Santos, natural do Caramiñal. A posteriori usual no XIX, as ramas da súa árbore xenealóxica levarán o zume doutras familias de idéntica liñaxe e así emparentarán cos descendentes dos Bermúdez Torrado e da Casa de Colo de Arca, que tamén se unirán cos Del Campo, Bueno Cobián, Del Cantillo etc. As sucesivas achegas a este patrimonio familiar estenderon a súa presenza por un ámbito xeográfico amplo e diverso que pasaba por Vilanova de Arousa, Boimorto, A Estrada, Santiago de Compostela, Forcarei, Touro, Boqueixón, O Pino, Vigo... Do mesmo xeito, ían sustentando a súa posición económica, baseada, ao igual ca toda a fidalguía da época, na propiedade da terra e nas rendas que xeraba o seu dominio[63].

Volvendo aos Valle-Inclán, destacan entre os seus membros Pablo del Valle, veciño de Vilaxoán, que casa con Mª Antonia de Inclán, natural do Caramiñal. O seu fillo, Francisco del Valle-Inclán de los Santos, foi catedrático da Universidade de Compostela, reitor do Colexio de San Clemente e fundador da primeira biblioteca da Universidade. Para o que nos importa sobre a propiedade da terra, vemos que un fillo, José Antonio del Valle-Inclán, aparece nomeado como dono da casa e torre de Rúa Nova en András, Vilanova. Casará con Juana Malvido Rey e un dos fillos da unión, Carlos Luis del Valle-Inclán Malvido, unirase con Juana Bermúdez y Torrado, nacendo Ramón del Valle Inclán Bermúdez, quen, á súa vez, emparenta en primeiras nupcias con Ramona Montenegro Saco e en segundas coa súa sobriña, Dolores Peña Montenegro, filla de Francisco Peña Cardecid. Desta unión nace o célebre

[62] PRESEDO GARAZO, ANTONIO: "Dinámica de casa y reproducción social en la hidalguía gallega durante el sigloXVIII". En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna, t. 17*, 2004, pp. 117-141.

[63] PEREIRA PAZOS, Mª DEL CARMEN e PREGO CANCELO, BEATRIZ: *Archivo de la familia del Valle-Inclán. Descripción del fondo documental*. Cátedra Valle-Inclán. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. 2008. P. 18.

escritor Ramón del Valle-Inclán Peña[64]. Pero, dos Peña xa temos noticias anteriores porque un antepasado, Antonio Ramón de la Peña, aforara no 1801 a Casa do Cuadrante, que a partir de 1846 pasará a ser a residencia habitual desta familia, como agora indicaremos.

Neste punto debemos lembrarmos dos monxes José e Joaquín Peña como dous grandes acaparadores de rendas e terras da desamortización eclesiástica narrada anteriormente. Estes dous personaxes son fillos do matrimonio formado por Serapia Fernández-Cardecid Amado[65] e José Manuel de la Peña y Oña[66], unión que frutificará en nove descendentes: cinco varóns e catro mulleres[67]. Da lectura do codicilo, 1834, da primeira podemos



Parte posterior do Cuadrante, 1954. Véxase o avanzado estado de deterioro. Fonte: Merchi Santos

[64] PEREIRA PAZOS, Mª DEL CARMEN e PREGO CANCELO, BEATRIZ: *Archivo de la familia del Valle- Inclán". Descripción del fondo documental.* Cátedra Valle-Inclán. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. 2008.

[65] Natural da parroquia de San Cipriano de Calogo en Vilanova de Arosa, naceu o 2 de maio de 1760. Era filla do cirurxián de Cambados (segundo consta no Catastro de Ensenada da parroquia de San Mamede Corvillón, páxina 22, que é onde vivían en 1752), Andrés Fernández Cardecid, e de Teresa Amado Padín, veciños da citada parroquia de Vilanova. Morre en Vilanova aos 82 anos, o 3 de febreiro de 1842. Na inscrición da súa defunción dise que ao morrer tiña 72 anos. Esa afirmación, xunto a que nalgunha inscrición máis é citada polo nome de Serapia Mª del Carmen, fainos dubidar de se non se tratará, en realidade, de dúas irmás distintas, das que a primeira, nada en 1760, finou pouco despois e se lle puxo o mesmo a unha nova nena, costume moi habitual por aquelas datas. En distintos documentos está citada polos dous apelidos paternos Fernández e Cardecid (ou "Cardesid" como fórmula galeguizada) no que é, sen dúbida, un claro exemplo de apelido composto, debido moitas veces ao meirande prestixio social do segundo, que parece ser o caso.

[66] Era probablemente natural da parroquia de Santa Cruz de Castrelo, en Cambados, onde estaban aveciñados seus pais, aínda que na inscrición de bautismo da súa filla Mª del Carmen dise que nacera de Caleiro. Debeu vivir entre 1753 e 1829 e era fillo de Julián Peña Avalle e de María Josefa Oña Ozores e Andrade. O apelido Valle (ou quizais mellor "Avalle"), que aparece na inscrición de bautismo da súa filla Carmela, é evidentemente o segundo de seu pai.

[67] Outros datos sobre os fillos da familia son os seguintes: *María del Carmen Serapia Peña Fernández-Cardecid*: natural da parroquia de San Cibrán de Calogo de Vilanova de Arousa, onde naceu o día 4 de xullo de 1790 e se bautizou o día 7 dese mes. Era filla de José Manuel Peña Oña e de Serapia Fernández-Cardecid. Tivo ao menos oito irmáns, dos que coñecemos catro: José Andrés, Ambrosio, Joaquín e Teresa de Jesús. Probablemente outro debeu ser Francisco. Casou na parroquia de San Cipriano de Vilanova de Arousa o 1 de agosto de 1818 con José Cándido Jiménez López, co que que tivo polo menos seis fillos: Ángela (1819); María Josefa (1821), avoa en cuarto grao da actual familia Canabal Pombo; e mais Carmen, Manuela, José e Manuel. Con dez anos foi madriña de bautismo de seu irmán Joaquín. Faleceu en Vilanova o día 1 de decembro de 1849 á idade de 59 anos. A súa filla, Josefa Jiménez Peña, casa con Jesús María Canabal del Valle (fillo de Francisca del Valle-Inclán y Malvido e de Joaquín Canabal y Mariño) o 17 de maio de 1857 en ceremonia oficiada polo frade Manuel Peña. *Teresa de Jesús Peña Fernández-Cardecid*: natural da parroquia de San Cibrán de Calogo de Vilanova de Arousa, onde naceu o día 19 de xuño de 1812. Era irmá de María del Carmen Serapia. *Tomasa Peña Fernández-Cardecid*: era posiblemente natural da parroquia de San Cibrán de Calogo de Vilanova, irmá de María del Carmen Serapia, avoa en quinto grao da familia Canabal Pombo. Casou con Francisco Llauger Fábregas, empresario catalán, fabricante de

entresacar datos que nos informan sobre a liñaxe e posición económica da familia; así, vemos que afirma ter herdado de seu pai *con más una arca de cedro y un bufete de lo mismo que heredé de mi difunto padre D. Andrés Fernández Cardecid cuia arca y bufete se hallan en ésta que habito con mi marido.*

Sobre a súa situación familiar; fillos, marido etc., dise no testamento: *Ítem declaro hallarme legítimamente casada con Don José Manuel de la Peña y Oña, de cuio matrimonio tengo por hijos legítimos a Doña María del Carmen Peña y Cardecid, casada con Don José Cándido Ximenez, Fray José Peña monje benedictino del Real Monasterio de San Jorge de Carrión de los Condes, Don Ambrosio Peña subdiácono, Fray LeandroPeña asimismo benedictino del Real Monasterio de San Julián de Samos, Fray Torcuato Peña, igualmente benedictino del Real Monasterio de Celanova, Doña Tomasa Peña casada con Don Francisco Llauger, Don Francisco Peña casado con Doña Josefa Montenegro y Saco, y Doña Teresa Peña soltera y en mi compañía, que todos en la actualidad viven en sus respectivas casas y conventos a excepción de Don Ambrosio subdiácono y el Don Francisco que aunque asisten en mi compañía es temporal, pero la Doña Teresa ha sido y es fija y lo será mientras viva o tome estado; y atendiendo a su amor y cariño con que siempre me ha tratado y espero lo continúe en lo adelante por su buen porte y servicio que me está haciendo desde mi imposibilidad, como que tiene a su cargo y cuidado todas las labores de casa, en remuneración de tan buenos servicios*.... Ademais, dos monxes bieitos déixase constancia de que *ítem declaro que con los tres monjes benedictinos se han gastado más de doscientos ducados con cada uno para equiparlo y ponerlos en el estado en que se hallan.*

O 15 de xaneiro de 1842, xa en avanzada idade, viúva e enferma Serapia, esta outorga un codicilo que detalla máis amplamente as disposicións testamentarias, ratifica en todas as súas partes o testamento anterior pero engade que *atendiendo a los buenos servicios que le viene prestando su hija Dª Teresa Peña que se halla soltera en su compañía siendo la que le asiste y cuida en sus dolencias, es su deliberada voluntad dejarle para siempre jamas y despues de su fallecimiento, ademas de lo que ya le tiene legatado en el mentado testamento* (fai referencia ao anterior documento)*, la pieza de terreno que llaman las Searas, terminos de esta citada villa segun en el día se halla y la posee actualmente la otorgante. Por igual orden legata a su hija Doña Tomasa que se halla casada fuera de su compañía la pieza nombrada de los ¿Anobados? a labradio y la parte que hace asimismo a labradio en donde se dice Los Montiños* (ilexible) *que lo divide unas piezas aquí expresadas se las deja a las dos referidas abentajadamente ademas de lo que les quepa en partijas quedando en su fuerza y vigor los más legatos hechos en el testamento citado a favor de las*

---

salgados de peixe. *Francisco Peña Fernández-Cardecid*: existen dúbidas sobre o seu lugar de nacemento aínda que na partida de bautismo do seu neto, Ramón María del Valle-Inclán consta que era natural da Illa de Arousa, obviamente fillo de José Manuel Peña Oña e de Serapia Fernández-Cardecid e irmán de María del Carmen Serapia. Polo menos, iso é o que se deduce da xenealoxía de Ramón María del Valle Inclán, na que se cita como marido de Josefa Montenegro Saco, coa que tivo por filla a Dolores Peña Montenegro, nai do famoso escritor. Ben é verdade que os apelidos que del se citan son Peña Cardecid, mentres que os de Mª del Carmen Serapia son Peña Fernández-Cardecid. Pero tense a sospeita de que tamén a Mª del Carmen se lle citaba por aqueles apelidos, prescindindo do "Fernández". Ademais, da propia xenealoxía despréndese que Ramón María descendía do matrimonio de Julián Peña Avalle e María Josefa Oña Ozores, e sería demasiada coincidencia que non o fixese pola mesma rama que Mª del Carmen, tendo os comúns apelidos. Foi xuíz municipal de Vilanova e nesta condición resulta ser quen fai a declaración de defunción do seu cuñado, José A. Cándido Jiménez López. *Joaquín Peña Fernández-Cardecid*: natural de San Cibrán de Calogo, onde nace o 7 de decembro de 1800, irmán de María del Carmen Serapia, quen foi madriña de bautismo. *José Andrés Peña Fernández-Cardecid*: oriúndo da parroquia de San Cibrán de Calogo, onde nace o día 5 de marzo de 1792. *Manuel Peña Fernández-Cardecid*: era probablemente natural da parroquia de San Cibrán de Calogo aínda que non está plenamente documentada a súa existencia. Segundo a inscrición de voda de Mª Josefa Jiménez Peña-Cardecid, filla de Mª del Carmen Serapia, actuou como presbítero celebrante un tal Manuel Peña, monxe exclaustrado, polo que supoñemos que se trata deste. Todos os datos aquí vertidos, que van dende a cita 27 a esta, pertencen a Jesús Canabal Pombo e Abelardo Santos Cardama, que os extraen de diferentes documentos familiares, como inscricións de bautismos, inscricións de matrimonios, inscricións de defuncións, testamentos, codicilos, xenealoxía de Ramón María del Valle Inclán da Cátedra Valle-Inclán etc., das persoas citadas. Nós limitámonos a transcribilos ao galego.

*dos mencionadas, y de su hermano francisco Peña con la expresa condición de que siempre y cuando los más hermanos fuesen contra cualquiera de dichos legatos, se entiendan desde ahora los tres agraciados, mejorados en el tercio y quinto de todos sus vienes, derechos y acciones, principiando a hacerles sus respectivas porciones en lo que ba legata de tanto por virtud del mentado testamento como por el presente instrumento que quiere y es su voluntad que ambos se cumplan y hagan cumplir y ejecutar en todas sus partes a la manera que ba expresado sin tergibersación alguna. (*Ilexible*) de lo cual así lo digo, otorga y no firma por (*ilexible*) no saber, y a su ruego lo ejecuta uno de los testigos presenciales que a todo ello lo fueron Juan de la Cruz Arias, Esteban de Prado y Gonzalo de Portas todos vecinos de esta villa de todo lo cual y conocimiento doy fé*[68]. O documento ficaba asinado polo escribán José María González Rubio.

Máis adiante, xa finada Serapia, no reparto de herdanza de data 26/IV/1842, especifícase que *presentes el presbítero Don José Peña residente en la villa de Cambados, Don Joaquín Peña de esta villa (Villanueva de Arosa), Don Manuel Peña residente en la de Celanova, Don Francisco, Doña Teresa Peña, Don José Candido en representación de su esposa Doña Carmen Peña y Don Francisco Llauger en representación de la suya Doña Tomasa Peña, todos de ésta villa. También deja declarado en dicho testamento que con los tres hijos Don José, Don Joaquín y Don Manuel ha gastado con cada uno más de doscientos ducados para hacerlos monjes benedictinos. Don Manuel Peña renuncia y repudia su herencia en favor de sus hermanos no religiosos. Don Joaquín y Don José Peña piden recibir sus partes correspondientes que disfrutarán en vida y después de su fallecimiento pasará a sus hermanos. Por igual orden declaran que su hermano Ambrosio Peña, subdiacono nada tiene que percibir de dicha herencia por estar separado con su patrimonio vitalicio que le han hecho la Doña Serapia y el Don José Manuel Peña a fín de llegar al estado sacerdotal el que sigue usufructuando como lo hacía ya en vida de los petrucios*[69].

[68] Codicilo que outorga Serapia Fernández Cardecid, *en Villanueba a 15 de Enero de 1842*. Arquivo persoal de Jesús Canabal Pombo.

Dedúcense das liñas anteriores a paternidade de catro fillos relixiosos, a saber, Manuel Peña, bieito no mosteiro de Celanova; Joaquín Peña, bieito no Real Mosteiro de Samos; José Peña, bieito no Real Mosteiro de Carrión de los Condes; e Ambrosio, crego e subdiácono. Deles, Joaquín e Ambrosio participarán activamente, con Goday e Llauger, en partidas liberais contra personaxes absolutistas da bisbarra sendo procesados penalmente e perseguidos, polo que haberán de tomar refuxio durante certo tempo. Alonso Álvarez recolle que xunto dos irmáns Manuel e Juan Goday e Francisco e Juan Llauger, Mauro Sabor, Antonio Cardalda, Salvador Rosell, Juan Cardona (xenro de Fidel Curt), Juan Rovira, Salvador Sabater, José Oliver e outros forman parte da Milicia Nacional local, que é posta fóra da lei logo do Trienio Liberal e co retorno ao absolutismo de Fernando VII. Por iso, uniranse ás tropas do tenente coronel constitucional Jerónimo Piñeiro dedicándose a secuestrar suxeitos adictos ao rei, como o cacique escribán da vila de Cambados, Joaquín A. Torrado, quen, segundo o fiscal do reino que instrúe a causa contra os anteriores, era *dueño del país, como es natural lo sea un escribano de número de sus circunstancias, y lo son todos en los campos de este reino, y de los curas de la Puebla del Deán y Caramiñal y más individuos que componen los ayuntamientos de estas villas*[70]. Como nos dicía un vello profesor: vivir para ver; monxes exclaustrados convertidos en acérrimos defensores da causa liberal que mercan terras e rendas na desamortización eclesiástica. Todo semella que Ramón del Valle-Inclán tiña moita materia prima de onde extraer o esperpento.

[69] Arquivo Persoal de Jesús Canabal Pombo, a quen lle agradecemos o seu desprendemento á hora de facilitarnos información sobre as familias Peña, Cardecid, Canabal, Pombo, Goday, Llauger e outras.

[70] ALONSO ÁLVAREZ, L.: *Industrialización y conflictos sociales en la Galicia del Antiguo Régimen (1750-1830)*. Ed. Akal. Madrid. 1976. P. 94. Ver tamén; ALLEGUE, G.: "De damas y frailes". En revista *Cuadrante, nº 7*. Asociación Amigos de Valle-Inclán. Pontevedra. 2000. Pp. 29-48.

1.2. A APARICIÓN DA CLASE BURGUESA NO XVIII ASOCIADA Á EXPLOTACIÓN DO MAR E Á TRANSFORMACIÓN DA PESCA. AS RELACIÓNS DE CLASES.

Este mundo de privilexios ve agromar a mediados do século XVIII unha incipiente e activa clase burguesa relacionada co comercio, en principio, e logo coa explotación do mar, que tende a rachar os seus fundamentos. En efecto, como é ben sabido, cara a 1750, data aceptada pola historiografía clásica sobre o tema, comezan a chegar a terras galegas moreas de comerciantes, homes de negocios etc. procedentes en boa parte de Cataluña pero tamén das terras vascas, a Maragatería etc. Os cataláns arriban ás nosas costas en barcos cargados con viño e panos fundamentalmente, e regresan con sardiña salgada principalmente.

Ante a crise da sardiña no Mediterráneo destas datas e da abundancia dela nas nosas rías, instálanse creando nas praias factorías de transformación da pesca que logo distribúen na súa meirande parte por Cataluña, en pleno proceso de revolución industrial, aínda que tamén polo Sur e Levante. Neste senso, a finais do reinado de Carlos IV estímase que en Galicia había unhas catrocentas factorías de salgado por todo o litoral, con profusión nas rías de Muros-Noia, Arousa, Pontevedra e Vigo[71].

Traían consigo cartos, o que contrastaba coa evidente penuria de medios e fame dos patrianos, pero tamén incorporarán novos métodos de traballo no mar, aparellos, embarcacións e abrigo, e unha nova forma de salgar o peixe que o fará máis competitivo e duradeiro ca aquel realizado co tradicional escochado galego[72]. Este feito amósase moi relevante de cara ás exportacións ao territorio peninsular xa que a sardiña prensada polos cataláns ten máis duración cá escochada polos galegos, que oxida pronto coa calor. Chama a atención sobre esta casta o seu carácter asociativo, fortemente empresarial, vinculada politicamente co liberalismo practicante, que haberá de preitear hostilmente cos privilexios da Igrexa.



Vilanova de Arousa. Ensenada dos Olmos e o Cabo, 1958. Fábricas de salazón. Fonte: J. M. Leal

Son infinitas las fábricas de sardinas que trabajan todos los años los catalanes, cuya cosecha y fabricación de ella empieza en agosto y dura hasta fin de febrero. Ejercitados dende su emigración en este tráfico, en pocos años se hicieron ricos, como se puede probar de muchos que, de sólo en adquisiciones que han hecho, ya disfrutan de uno, dos o tres mil ducados de renta y de un gran giro en pie del mismo pesado, vinos y aguardientes;

[71] MEIJIDE PARDO, A.: "Negociantes catalanes y sus fábricas de salazón en la Ría de Arosa. (1870-1830)". Comunicación presentada ao I *Coloquio de Historia Económica*. Barcelona, maio de 1972. A Coruña. 1973. Pp. 5-6.

[72] Sobre a historia da instalación dos fomentadores cataláns nas nosas costas deberá acudirse a obras de autores clásicos como Carmona Badía, Santos Castroviejo, López Capón, Alónso Álvarez, Sánchez Cidras, Cerviño Meira, Fernández Aldeangunde, Mariño del Río, Arturo Romaní, Calo Lourido, Luisa e Antonio Meijide Pardo etc., e aos decimonónicos Lucas Labrada e Díaz de Rábago, entre outros.



Vilanova de Arousa. Ensenada dos Olmos e o Castro. Fábricas de salazón. Fonte: J. M. Leal

y aún con su industria han mantenido y fomentado a muchos de sus paisanos que, con bastante pobreza, han venido a su amparo y abrigo, siendo una progresión feliz de parientes y paisanos del mencionado reino de Cataluña[73]. As transformacións que produciron os cataláns no económico, social, político e cultural foron de tal magnitude, que o que antes fora xa non volverá ser, e, neste aspecto, destacan os numerosos preitos encarados coa Igrexa perante o intento por parte desta institución de perpetuar uns privilexios que condenaban o país galego á miseria e á emigración.

A poboación patriana, sen bens de fortuna e reducida á indixencia, pasará a depender totalmente dos novos señores do mar, de modo que xa Lucas Labrada advirte que nos labores do salgado e prensado se ocupa a meirande parte das mulleres das aldeas, mentres que a case totalidade dos pescadores nativos, engadido o denominado terrestre[74], se dedica ás tarefas da pesca e ao seu adubo conserveiro.

Nestas, todo apunta a que o cénit desta afluencia e instalación ten que ver cos finais do XVIII e principios do XIX. Así, para estas datas, no que atinxe á banda dereita da ría de Arousa, temos constancia de máis dunha vintena de fábricas instaladas principalmente en Vilaxoán e Vilanova de Arousa. Concretamente para Vilanova, entre os barrios do Castro, Os Olmos e O Cabo, no 1799 Meijide Pardo, na obra citada, conta ata doce cataláns asentados (Fidel Curt Roch, Manuel Goday Roura, Miguel Curt, Gerardo Font, Felipe Font, Francisco Llauger e o seu fillo Juan Llauger Fábregas, Antonio Llunas, Bartolomé Puig Font, José Roig, Carlos Rosell e Narciso Vidal). Para a Illa danse cifras duns dez industriais entre os que estaban Felipe Font, que vende a Juan Buch Arnao; Félix Jover Grau, que pasa a mans do sobriño Pablo Jover Carreras; e mais Juan Cardona, Juan Castañer, Lucas Colomer, Carlos Rosell, Salvador Rosell e Francisco Rovira.



Vilanova de Arousa. Zona do Castro, 1958. Fábricas de salazón. Fonte: J. M. Leal

Así, *desde 1785 consigue arraigar en Villajuán un nutrido contingente de negociantes catalanes y alzan*

[73] VÁZQUEZ FIGUEROA. ms. 4434, fol. 144. Museo Naval de Madrid. Citado por Meijide Pardo. Op. cit. P. 6.

[74] *Terrestre* era aquela persoa que non estando inscrita na Matrícula do Mar, ou organización gremial, indispensable para saír a pescar, simultaneaba o cultivo do campo coa pesca.

sus primeras fábricas de **salazón** *con plenitud de éxito. Esta industria alcanza su punto álgido en el decénio 1798-1807. En este corto período intersecular ya prosperan una veintena larga de factorias catalanas: las más ubicadas en Villajuán y otras en Villanueva e Isla de Arosa, principalmente, la salazón de la sardina adquiere un extraordinario volumen productivo*[75].

Crises da sardiña e carestía dos prezos do sal á parte, e polo tanto da industria do transformado, para mediados do século XIX esta burguesía aparece xa consolidada segundo se pode ver no cadro seguinte:

FOMENTADOR	LUGAR	VECIÑANZA
Manuel Goday e Cía	Vilanova de Arousa	Vilanova de Arousa
José Llauger	Vilanova de Arousa	Vilanova de Arousa
Pablo Jover e fillo	A Illa de Arousa	Vilaxoán
Froilán Cobián	A Illa de Arousa	Vilagarcía
Juan Buch Arnao	A Illa de Arousa	Vigo
Antonio Boada	A Illa de Arousa	A Illa de Arousa
Ramón Barral	A Illa de Arousa-Comboa	Sobradelo

Fonte: *Administración de Rentas Estancadas de Pontevedra (1853-1857)*. Elaboración propia.

Da lectura cabe subliñar a presenza de dúas persoas que haberán de resultar vitais para a Vilanova decimonónica: Manuel Goday Roura, con fábrica tamén na Illa, que, segundo Meijide Pardo, era un dos meirandes exportadores de sardiña de Galicia, actividade que simultaneaba co aproveitamento industrial de viños e licores e Manuel Llauger coa súa do Cabo, que exportaba ao Mediterráneo español e Italia. Consultando o *Censo Industrial y del Comercio* do arquivo municipal, entresacamos que no 1863 abre unha nova instalación fabril Manuel Goday e no 67 fai o mesmo Francisco Llauger.

Aínda coas crises industriais e comerciais do XIX, que crean un constante estancamento económico, esta burguesía consolídase como grupo social, practicante moi activo dun liberalismo constitucional que "en todos os momentos vindica o desestanque e o comercio libre do sal, o desmantelamento do sistema prohibitivo, a reforma do Estado e da Facenda, da expansión ordenada das cidades e do destino do excedente a finalidades produtivas en vez de ao mantemento das clases numerosísimas que viven no país na fartura e na folga"[76].

Pouco a pouco, sobre todo nas vilas e moito en Vilanova, esta burguesía irá buscado unha mellora das súas posicións sociais a través dunha marcada endogamia dentro do seu grupo social e mesmo coa fidalguía de pazo ou de escribanía. En efecto, os membros desta clase buscan aos seus homónimos para emparentar e manter a salvo o patrimonio familiar ou incluso incrementalo. Matrimonios como os de Manuel Goday Roura con Francisca Llauger ou futuras xeracións de Llauger tío con Llauger sobriña poden ser un bo exemplo do exposto. Por outra banda, tamén se perseguen os títulos nobiliarios, conque a unión coa fidalguía se converte nun feito cotián; así, temos as unións de Peña-Goday e Peña-Valle. Conséguese daquela o título nobi-

[75] GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: *BAJO LAS LUCES DE LA ILUSTRACIÓN. Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Ediciones del Castro. A Coruña. 1977.

[76] SANTOS CASTROVIEJO. I: "Os séculos XVIII e XIX (ata 1870): protagonistas e transformacións": En FERNÁNDEZ CASANOVA, C. (Ed.): *Historia da pesca en Galicia*. Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Biblioteca de Divulgación, serie Galicia. 1998.

liario por unha banda e, pola outra, o mantemento dun patrimonio que esmorece día a día. Logo disto, o comportamento dos burgueses é igual co que tiñan os antigos nobres, xa que agora pasarán a ser propietarios rendeiros[77].

Vilanova de Arousa. Peirao de Santos e O Cabo, 1958. Fonte: Ita Ozores.



Vilanova de Arousa. O Cabo, Olmos e O Castro, 1958. Fonte: M. J. Reigosa.

Malia que paseniño e a impulsos desta burguesía, en xeral todo parece cambiar e, así, respecto da sociedade, pódese dicir que se comeza a rachar coa antiga división estamental de privilexiados e non privilexiados e a pertenza a un grupo ou a outro por razón de berce, propia do Antigo Réxime. Este proceso vén da man da penetración imparable da economía capitalista imposta polos cataláns.

Con todo, fidalgos e cregos, aínda perceptores de cuantiosas rendas, entre elas a Igrexa, tenta seguir cobrando o décimo sobre a pesca que se negan a pagar os cataláns e seguen a ter moitas prebendas nun mundo tan marcadamente rural e ocupan o cumio da pirámide social, aínda que en clara regresión. Ao seu carón, pero por debaixo en importancia, podemos atopar unha pléiade de artesáns, labregos de moi diversa condición, mariñeiros, proletarios urbanos, funcionarios, profesións liberais e unha burguesía industrial invertebrada de asentamento urbano e vilego. Mais co transcurso do tempo, o paso dunha sociedade tan pechada a outra de corte liberal está servido e constátase cómo van extinguíndose determinados usos e hábitos sociais como, por exemplo, a desaparición paulatina dos vellos criados e criadas, que tiñan que estar dispostos para o traballo de sol a sol para o señor en cuestión. Esta figura terá a súa contrapartida nas vilas, nos novos serventes urbanos que traballan por salario fixo e por un número determinado de horas para unha nova clase social, a burguesía comercial, que ostenta o poder económico e moi pronto terá o político, como imos ver.

Efectivamente, fundamentalmente dende o Trienio Liberal e en dura loita coa máis afama-

[77] LEAL BÓVEDA, J. Mª e TORRADO, RAMÓN: "Aspectos socioeconómicos da Vilanova de Valle-Inclán". En *Cuadrante, nº 0*. 2000. Pp. 28-35.

da fidalguía local, vanse avezando nos postos máis sobranceiros do concello (alcaldes, secretarios, procuradores síndicos...) nomes como Manuel Goday Roura e Goday Gual, Francisco Llauger Santos, Francisco Peña, José Llauger, Ramón del Valle, Manuel Domínguez del Valle, Manuel Llauger Peña etc. Os gobernos locais cambian segundo a cor política que impere en Madrid e os andazos rebeldes do exército son correspondidos inmediatamente cun cambio no goberno local no que, mesmo, a Milicia Nacional está controlada ata a súa desaparición polos burgueses citados.

En definitiva, a partir da perda das colonias americanas nos anos 20, da sempiterna crise industrial e comercial decimonónica e da decepción que supuxo para esta clase o breve Trienio, vaise producindo un paulatino afastamento da burguesía galega do liberalismo e un achegamento ao mundo que tanto tentaron derrubar. A perda dos mercados exteriores coincide no tempo coa ruína das poucas experiencias industriais galegas, véxase o téxtil e o salgado; logo, as desamortizacións e o investimento en rendas da terra implicarán a renuncia aos seus principios como clase e a volta das súas miradas cara ao mercado interior será patente nestas datas.

A persistencia dunha poderosa superestrutura señorial na agricultura galega, o sistema foral, impide en último termo toda posibilidade de renovación. A compra de bens desamortizados, que en Galicia supón tan só a do seu dominio eminente, a partir da década dos trinta, continuación lóxica do proceso de adquisición de terra e rendas de finais do XVIII e comezos do XIX por parte dos nosos comerciantes, consagra esta renuncia aos principios burgueses en canto que bloquea o funcionamento capitalista da agricultura. É así como se producirá a integración da burguesía galega nacida ao socairo do comercio con América no seo dunha clase dominante, máis vencellada ao pasado que ao presente na medida en que se converte en perceptora dunha parte do excedente campesiño a través dunha vía tipicamente señorial, a da renda foral[78]. Goday primeiro, cos seus investimentos en terras desamortizadas, e Llauger despois, co mesmo propósito en relación cos Peña Montenegro, son dous bos exemplos disto.

2.- O DECLINAR DA FIDALGUÍA A FINAIS DO XIX. AS RENDAS AFORADAS POLOS FIDALGOS PEÑA CARDECID E SACO BOLAÑO Á BURGUESÍA DOS LLAUGER. 1923 E A VENDA DAS ÚLTIMAS PROPIEDADES DOS IRMÁNS VALLE INCLÁN; O AGRO DAS SINAS.

Ata o de agora tivemos a intención de amosar que mentres que no resto da Península xa se implantaran moitas características do réxime liberal do século XIX, revolución liberal, desamortización, liquidación do réxime señorial, liberdade de cultivos e arrendamentos en Galicia etc., pola contra, aínda subsistían importantes obstáculos que impedían a instauración destes adiantos. Así, eran evidentes a excesiva fragmentación da terra, a falla de maquinaria, de capitais, o predominio do factor humano na produción agraria, a excesiva carga das rendas sobre a propiedade e a permanencia do foro sobre todas as cousas. Segundo isto e como xa se explicou, dende mediados de século foise formando unha corrente de opinión que aos poucos irá minando as estruturas sociais e políticas que mantiñan a perpetuación da vinculación dos aforados cos foreiros. Os primeiros pasos danse no Congreso Agrícola de 1864 e a culminación do proceso, para o que nos ocupa, ten lugar no 1873 coa Lei de Redención Foral aprobada polas cortes republicanas, antes de chegar á Lei de Redención Foral de Primo de Rivera no 1926. A pesar da curta vida, representou a primeira experiencia de eliminación de rendas forais e o aceso á terra fundamentalmente por parte dos labregos. Os mecanismos que prevía eran dous basicamente: a redención

[78] ALONSO ÁLVAREZ, L.: "Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen en Galicia (1778-1818)". En *Pedralbes, Revista de Historia Contemporánea. Nº 11*. 1991.

da renda ao seu pagador ou a venda desta, ou a simple transferencia a un novo perceptor.

Dada a conxuntura económica tan favorable dos anos centrais do século XIX, previos á crise de 1853, con grandes incrementos na produción agraria, o pagamento das rendas facíase case exclusivamente en especie: *...el foro de las Aduanas de cuatro ferrados y medio de maíz grueso y una gallina, que pagan los herederos de Ciferiano Vidal...*[79]. A explicación desta predominancia sobre o diñeiro vén dada porque nun mercado tan pouco desenvolvido como o galego, os pagos en especie xogaban un papel importante para os perceptores debido ás oscilacións estacionais e aos períodos inflacionarios, nos que se incrementaban os seus ingresos pola alza conxuntural dos prezos[80]. Se a produción se intensificaba por mor das melloras de tipo técnico introducidas na agricultura, os prezos mantíñanse elevados e por iso a renda e o valor da propiedade rexistraron unha alza importante[81]. De aí que cobrar en especie fose tan rendible para os perceptores das rendas.

Pero esta dinámica comeza a cambiar dende a segunda metade do XIX, en concreto a partir da crise agraria de 1852, causada por un período moi intenso de chuvias que arruínan as colleitas dos anos seguintes, ata 1857. A emigración cara a América convertíase, así, na única solución para as masas de famentos galegos. Os cartos aforrados en ultramar serán repatriados a Galicia e con eles producirase o intenso proceso redencionista de finais de século, que coloca como propietarios do dominio útil aqueles labregos que viñan traballando nel dende datas inmemoriais. Outro dos factores que cambian a tendencia do pagamento en especie será a crise finisecular que se comeza a sentir para a década de 1870. Estivo ocasionada pola entrada no mercado internacional, favorecida polo grande avance dos transportes transoceánicos, de novos países como os EEUU, Arxentina, Australia etc., nos que a conxunción de terras baleiras, a man de obra inmigrada barata e a mecanización do sector agrario[82] favorecía que puidesen colocar mercadorías, en especial gando e cereal, de continente a continente en tempos moi rendibles e a prezos moi competitivos. O gando e cereal galegos, obtidos con grandes investimentos en capital humano, deixan de ser competitivos ante os máis baratos dos novos países. As consecuencias non tardaron en deixarse sentir na agricultura galega e polo tanto nas relacións entre propietarios e traballadores da terra. A tendencia ao descenso do prezo dos produtos agrarios, a diminución dos beneficios e a desvalorización da terra[83] convertéronse nas notas características do noso agro e nestas condicións o máis aconsellable era desprendese das rendas da terra. Ademais, a partir de 1883 prodúcese un descenso considerable nos prezos dos principais cereais galegos: trigo, centeo e millo, por mor do xa explicado. A crise, pois, maniféstase con toda virulencia. Neste contexto, é lóxico pensar que, se o valor da produción agraria decae, tamén o faga o valor da rendas e da terra, polo que a súa posesión xa non é un ben rendible como o fora durante todo o Antigo Réxime.

Co dito, apúntase neste sentido que, como a renda se pagaba na meirande parte en especie (trigo, centeo, millo, tamén galiñas e outros animais) e como esta sofre un descenso no seu valor, os ingresos do propietario rendeiro experimentarían unha depreciación[84]. O máis lóxico sería vender rendas e terra e conseguir liquidez monetaria, e iso van facer os Peña Montenegro vendéndolle ao seu primo Manuel Llauger Peña diferentes foros e terras por todo o municipio de Vilanova[85]. En función destes

[79] Arquivo Llauger, potocolo notarial xa citado. ALVA.

[80] VILLARES PAZ, R. : op. cit. P. 36.

[81] ARTIAGA REGO, A.: "La renta foral en Galicia a finales del siglo XIX". En *Agricultura y Sociedad, 30*. 1984. Pp. 207-237. A autora cita a GARRABAOU, 1975. Pp. 182-186.

[82] ARTIAGA REGO, A.: op. cit. P. 226.

[83] VILLARES PAZ, R.: *Historia de Galicia*. Obradoiro Santillana. Vigo. 1998. Pp. 101-102. Tamén ARTIAGA REGO. op. cit. P. 226.

[84] ARTIAGA REGO, A.: op. cit. P. 228.

[85] LEAL BÓVEDA. op. cit. P. 65.

aspectos pódese explicar o proceso de eliminación de rendas forais de finais do século XIX, que, se primeiramente se entendía a causa da Lei de Redención de Foros de 1873, posteriormente se relaciona cos efectos da crise agraria. Verbo disto exprésase Durán, que rexistra anuncios de vendas de foros e terras na prensa pontevedresa a partir de 1883, como tamén constata o feito de que importantes foreiros se desfán entón das súas propiedades forais[86].

Non obstante, tamén cómpre resaltarmos a desfavorable disposición amosada tanto polos redimentes como polos compradores, facilmente demostrable polo eco inmediato da Lei de 1873 e a posterior continuación do proceso redencionista, así como polos considerables investimentos dos compradores, que chegan a adquirir, incluso, forais enteiros. Esta demanda tamén puido ter influído nos rendeiros que obtiñan saneados ingresos a cambio dunhas rendas que, malia lles proporcionaren uns beneficios anuais, estaban ameazadas pola depreciación a consecuencia das dificultades do sector agrario[87]. En xeral, mentres que a fidalguía fenecía, o labrego acedía á terra, traballada en foro finisecularmente, grazas aos cartos dos emigrados ás Américas, pero a burguesía industrial para o caso de Vilanova tamén entraba no proceso de compra de rendas, como agora veremos e xa vimos anunciando.

En efecto, no 1882 morre Francisco Peña Cardecid, que como xa queda anotado en páxinas precedentes se fixera con diferentes terras e rendas forais espalladas por todo o concello de Vilanova e mesmo de Cambados. No seu testamento, aberto diante do xuíz de primeira instancia de Cambados no 1885, lese a partilla de 1883 e nela explícase que o matrimonio divide os bens entre os seus fillos: José e Dolores, que será nai de Valle-Inclán, executables á morte do derradeiro consorte vivo. A Dolores quedábanlle rendas, algunhas procedentes da desamortización do extinto Priorado de Vilanova, como o agro das Besadas e outras, que sumaban 41,5 ferrados (616, 30 litros) e varias galiñas, cifra considerable para a época se a comparamos con outras estudadas por Artiaga Rego para Santiago e Tui. A este patrimonio, como é obvio, haberá que engadir o posuído en réxime de gananciais pola viúva, Josefa Montenegro[88].

No contexto xa narrado da crise finisecular e de redención foral, para 1885 a fidalguía dos Peña Montenegro Cardecid Saco Bolaño, xa emparentada cos Valle-Inclán, parece non atravesar bos momentos, polo que comeza un proceso constante de vendas de propiedades e foros, converténdose na principal surtidora destes a un burgués emparentado con ela[89], Manuel Llauger Peña, que tendía a reproducir deste modo o costume da nobreza de investir na compra de terras. Con todo, a súa principal ocupación centrouse na industria do salgado, sendo un dos máis activos fomentadores, xunto a Goday da Illa. Tamén foi importante a súa vida social, política e económica en Vilanova, como xa queda anotado en liñas precedentes.

Agora ben, o patrimonio desta fidalguía local dos Peña, como o da meirande parte das familias galegas, está xa consolidado a finais do XVIII pero acada a máxima expresión tras a desamortización de Mendizábal, contrariamente ao que se apunta para o resto de Galicia[90]. Por iso, foi encomiable a súa capacidade para pechar filas en torno a si mesmo a partir do mercado matrimonial. As alianzas familiares axudaron a mitigar as desmembracións patrimoniais que pretendía orixinar a aplicación

[86] DURÁN, J. A.: *Agrarismo y movilización campesina en el País Gallego. 1875-1812*. Madrid. 1977. P. 78. Citado por ARTIAGA REGO: op. cit. P. 228.

[87] ARTIAGA REGO, A.: op. cit. P. 228.

[88] Arquivo Llauger. Escritura de compravenda entre Dolores Peña Montenegro, Ramón del Valle Bermúdez e Manuel Llauger Peña, de 10-IV-1885. Notaría de José Carrera López, de Cambados. ALVA.

[89] Carmen Peña Montenegro figura emparentada con Joaquín Llauger no 1823. ALVA.

[90] PRESEDO GARAZO, A.: *Cambios hacendísticos y de gestión en los patrimonios de la hidalguía acomodada gallega en el siglo XIX*. 2004. P. 3.

das leis de desvinculación, e moi especialmente a de 1841. En ocasións estes pactos matrimoniais posibilitaron un reequilibrio no seo do devandito segmento social ao permitiren que algúns vínculos fosen parar a outras casas fidalgas ou, tamén, noutras ocasións, a familias cunha riqueza considerable (véxase os Peña cos Llauger, por exemplo. Para os anos 20 do oitocentos consta a unión entre Francisco Llauger Fábregas con Tomasa Peña-Cardecid) non necesariamente emparentadas coa nobreza. Así que as vendas de bens de morgados e vinculares, previamente repartidos entre os distintos herdeiros segundo o novo marco legal estipulado na lexislación desvinculadora, non se produciron de maneira sistemática cando menos ata a década dos sesenta[91].

Como nota esclarecedora da endogamia fidalguía-burguesía narrada, pode ser moi ilustrativa a lectura da acta de nacemento de Manuel Tomás Francisco José Llauger Llauger, fillo de Ricardo Llauger Peña e de Victorina Llauger Domínguez (sobriña de Ricardo), neto por liña paterna de Francisco Llauger Fábregas e Tomasa Peña Cardecid e por liña materna, de D. Juan Llauger Peña e de Inocencia Domínguez del Valle: *En Villanueva de Arosa, a las seis de la tarde del día nueve de febrero de mil ochocientos noventa y uno. Ante D. Manuel Ozores Rivas Juez municipal de este distrito y D. Elisardo Martínez Secretario, compareció D. Francisco Llauger Domínguez natural de esta Villa término municipal de la misma provincia de Pontevedra de treintayun años de edad, profesión escribiente estado soltero vecino de esta Villa, calle del Esteiro, según cédula personal que exhibe del corriente ejercicio solicitando se inscriba en el Registro Civil de este Juzgado un niño; y al efecto como Tío materno, del mismo declaró: Que dicho niño* (refírese a Manuel Llauger Llauger) *nació vivo en la casa de sus padres en esta localidad, el día ocho del presente mes á las dos de la tarde. Que es hijo legítimo de Dn. Ricardo Llauger Peña, de cuarenta y siete anos de edad, comerciante y su esposa Dña. Victorina Llauger Domínguez, de veinte y siete años de edad, ambos naturales y domiciliados en la calle de las Huertas de esta Villa. Que es nieto por línea paterna de dn. Francisco Llauger Fábregas y Dña. Tomasa Peña Cardecid, vecinos que han sido de este pueblo, hoy difuntos. Y por materna de Dn. Juan Llauger Peña y Dña. Inocencia Domínguez del Valle, ambos de esta Villa. Y que al expresado niño se le puso el nombre de Manuel Tomás Francisco José...*[92], quen será alcalde por breves días de agosto no 1926[93] e haberá de morrer o 23 de maio de 1950.

Evidénciase pois o enlace dos Llauger cunha irmá de quen fora alcalde de Vilanova, Manuel Domínguez del Valle, no 1874, 77, 80, 87, 91, 97, 99, 1904, 06, 09, 12, 14, 16 e 18[94]. Inocencia Domínguez del Valle é filla de pai incógnito (posiblemente de Vicente Peña, un dos frades Peña xa citados anteriormente) e de Serapia Domínguez del Valle, e irmá de Manuel Domínguez del Valle, quen, probablemente, sexa fillo doutro dos frades: Joaquín Peña. Como se pode comprobar, a amentada acta de nacemento de Manuel Tomás Francisco Llauger Llauger tamén pon de manifesto o enlace dos Llauger non só cos Peña senón tamén cos Valle-Inclán, posto que Isabel del Valle-Inclán e Malvido (irmá de Carlos Luis del Valle-Inclán y Malvido, o avó do ilustre escritor) ten por filla a Serapia Domínguez del Valle, quen, á súa vez, é nai de Inocencia Dominguez del Valle[95].

Nestas liñas, pois, queremos achegar novos datos sobre o tema en cuestión facendo uso do ámbito local de estudo. Falamos das escrituras de venda outorgadas por Josefa Montenegro y Saco e Dolores Peña Montenegro, avoa e mais nai do escritor vilanovés Valle-Inclán, a favor de Manuel Llauger Peña, no 1885 e 1890. Así, asentados nestas terras, os fomentadores non soamente se dedicaron ás actividades in-

[91] Íbidem. P. 3.

[92] Acta de nacemento, folio nº 128, ano de 1891. Arquivo persoal de Jesús Canabal Pombo.

[93] Libros de Actas municipais. ALVA.

[94] Libros de Actas municipais. ALVA.

[95] Arquivo persoal de Jesús Canabal Pombo, quen ten constancia do casamento de Carmen Goday Gual (1840-1868) cun Ricardo Llauger. Ela morreu moi nova, con 28 anos.

dustriais ou comerciais senón que a finais de século, cando se produce o periclitar fidalgo, reproducirán esquemas de comportamento social propios deste grupo social galego. Por iso é frecuente que lle merquen terras e rendas forais a esta clase privilexiada do Antigo Réxime.

No 1885 e 90, a familia Valle-Peña nas persoas de Josefa Montenegro e Dolores Peña Montenegro, son herdeiras do amentado foro de Besadas nas Sinas, así como doutras rendas aforadas que ofrecen en venda a Manuel Llauger Peña, activo empresario do salgado[96]. Por iso, no 1885 Dolores Peña Montenegro de 44 anos, *dedicada a las ocupaciones de la casa,* acompañada polo seu esposo, Ramón del Valle Bermúdez, *de 60 años, propietario*, pais de Valle-Inclán, véndelle a Manuel Llauger Peña, de 30 anos, *soltero, comerciante, vecino de esta Villa* (refírese a escritura como é natural a Vilanova) na cantidade de 5.160 reais as seguintes rendas herdadas do pai : *...de los herederos de José Martínez de Currás, cuatro ferrados de maíz grueso, igual a ochenta y tres litros, cuarenta y cuatro centilitros…, …de José Benito Núñez de San Mamed de Corvillón, cuatro ferrados ao sean sesenta y dos litros treinta y dos centilitros, y además tres ferrados de maíz grueso igual a cincuenta ao sean sesenta y un litros cincuenta y ocho centilitros…, …de D. Manuel Chantada de dicho corvillón, nueve ferrados de pan mediado, equivalentes a cincuenta litros ventidos centilitros…, …y de D. Manuel Prado de esta Villa dos ferrados y cuatro concas de pan mediado, igual a treinta y seis litros y treinta y seis centilitros…* Llauger entrega os cartos ás mans de Josefa Montenegro pero ten que adiantar o 3%, 38,70 pts., en concepto de imposto sobre dereitos reais e transmisión de bens. Testemuñaban o acto Francisco Bóveda e José María Pombo Regás, persoas dun certo prestixio social en Vilanova.

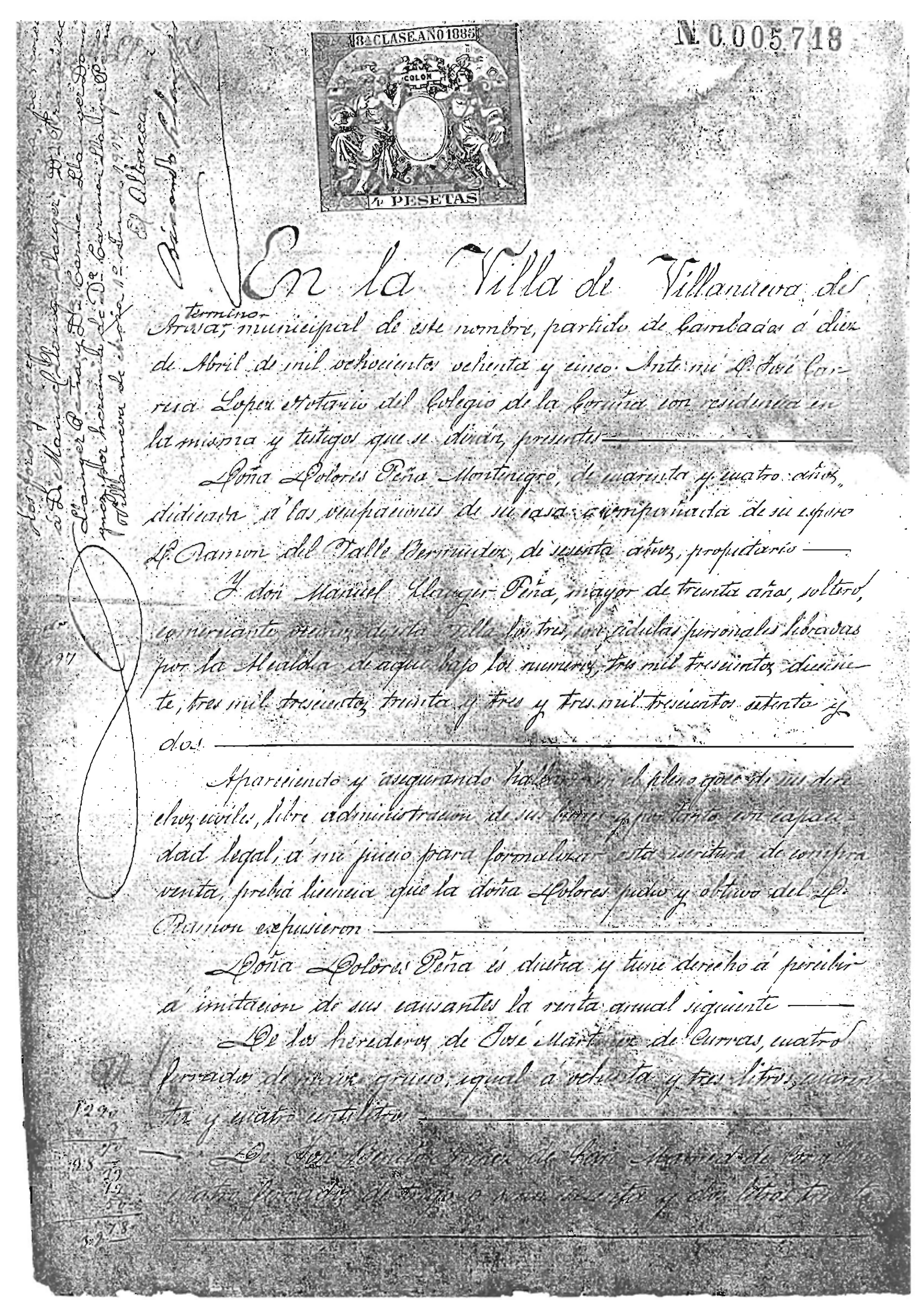
[96] Manuel Llauger Peña era fillo de Francisco Llauger Fábregas e de Tomasa Peña Cardecid, irmá de María del Carmen Peña Cardecid e de Francisco Peña Cardecid (avó materno de Valle Inclán). Morre no 1891, con 41 anos, de *catarro crónico del estómago*, solteiro e sen deixar descendencia, feito que terá moita transcendencia á hora de nomear herdeiros, como logo veremos. Achéganos estes datos Jesús Canabal Pombo.

Tal é así, que o segundo era fillo do alguacil do concello de Vilanova José Pombo Vila e de Francisca Regás Curt, á súa vez filla duns catalans que se afincaron en Vilanova, na rúa que vai da Pastoriza a San Mauro. Estes cataláns, que eran pobres, chamábanse Francisco Regás e Manuela Curt; ela era irmá política dun destacado fomentador (Francisco Fábregas), quen lles doou a casa en 1815, figurando entre as testemuñas Manuel Goday e Francisco Molíns, veciños de Vilanova. José Pombo Vila, cando se licenciou do exército no 1834, recibe do rei en censo perpetuo un terreo nas Sinas polos seus méritos nas guerras carlistas, feito que queda recollido documentalmente deste xeito: *En La Villa de Villanueva de Arosa a veintinueve días del mes de abril de mil ochocientos treinta y cinco. Ante mi Escribano...* (…) *Yntendencia, Subdelegación de propios y arbitrios de la provincia de Galicia. El Ilmo. Señor Director General de Propios y Arbitrios del Reyno con fecha dieciocho del actual me dice lo siguiente: Ilmo. Señor conformándose el Rey con lo informado por V.I. en seis del actual, se ha servido S.M. resolver se le den a Don José Pombo, a censo perpetuo, bajo el canon anual de tres reales y con las condiciones de costumbre las nueve fanegas y media de tierra que señala el Ayuntamiento en el monte Pedregoso, sito en el término de Villanueva de Arosa; de Real Orden lo digo a V.I. para los efectos que correspondan. A fín de cumplimentar lo preceptuado por la superioridad desde luego por el tenor de la presente da en foro perpetuo al repetido Don José Pombo, que está presente y es vecino de esta villa, para él sus hijos y herederos, a saber lo que aqui le afora, la sembradura de nueve fanegas y medio de tierra pedregosa en el monte titulado de Las Sinas, inmediato a la orilla mar por la parte del Norte...*[97].

José Pombo Vila e Francisca Regás Curt tiveron cinco fillos: José María, Manuel, Inocencia, unha ou un de nome ilexible e Aurora Pombo Regás (tataravoa de Jesús Canabal Pombo, documentalista deste artigo).

Máis adiante, no 1890 Josefa Montenegro y Saco, *de ochenta años, viuda y propietaria* e Dolores,

[97] Arquivo persoal de Jesús Canabal Pombo.

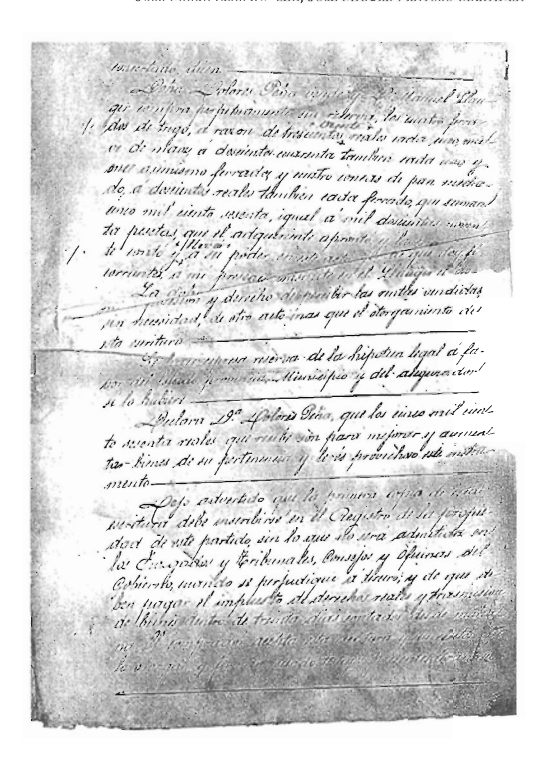

N.º 0005718

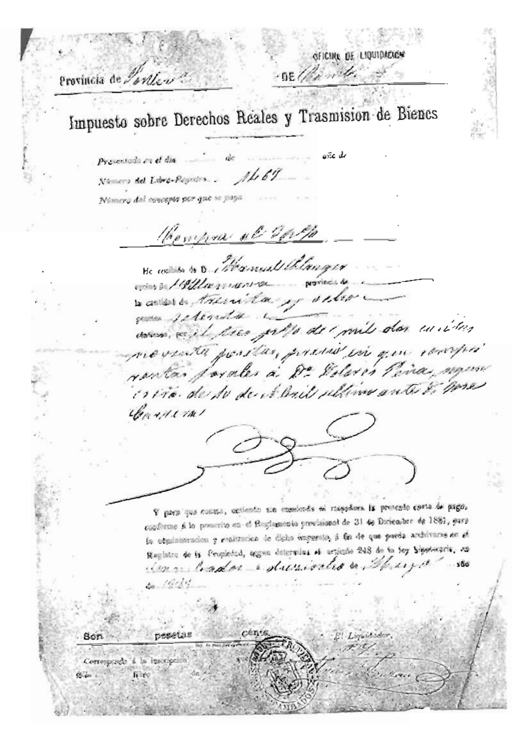
8ª CLASE AÑO 1885

4 PESETAS

En la Villa de Villanueva de
Arosa, término municipal de este nombre, partido de Cambados á diez
de Abril de mil ochocientos ochenta y cinco. Ante mí D. José Cor-
rea López Notario del Colegio de la Coruña con residencia en
la misma y testigos que se dirán, presentes—
Doña Dolores Peña Montenegro, de cuarenta y cuatro años,
dedicada á las ocupaciones de su casa, acompañada de su esposo
D. Ramón del Valle Bermúdez, de sesenta años, propietario—
Y don Manuel Llauger Peña, mayor de treinta años, soltero,
comerciante, vecinos de esta villa los tres, con cédulas personales libradas
por la Alcaldía de aquí bajo los números, tres mil trescientos diecisie-
te, tres mil trescientos treinta y tres y tres mil trescientos setenta y
dos—
Apareciendo y asegurando hallarse en el pleno goce de sus dere-
chos civiles, libre administración de sus bienes y por tanto con capaci-
dad legal, á mi juicio para formalizar esta escritura de compra
venta, previa licencia que la doña Dolores pidió y obtuvo del Sr.
Ramón expusieron—
Doña Dolores Peña es dueña y tiene derecho á percibir
á imitación de sus causantes la renta anual siguiente—
De los herederos de José Martínez de Curras, cuatro
ferrados de maíz grueso, igual á ochenta y tres litros, cuaren-
ta y cuatro centilitros—

Escritura de Josefa Montenegro e Dolores Peña, 1885.





OFICINA DE LIQUIDACION

Provincia de ... DE ...

Impuesto sobre Derechos Reales y Trasmision de Bienes

Presentado en el dia ... de ... año de ...

Número del Libro-Registro ... 1167

Número del concepto por que se paga ...

He recibido de D. Manuel Llauger

vecino de ... provincia de ...

la cantidad de ...

pesetas ...

céntimos, por ...

Y para que conste, extiendo ... cumpliendo ... la presente carta de pago, conforme á lo prescrito en el Reglamento provisional de 31 de Diciembre de 1881, para la administracion y cobranza de dicho impuesto, á fin de que pueda archivarse en el Registro de la Propiedad, segun determina el artículo 248 de la ley Hipotecaria, en ... á ... de ... año de ...

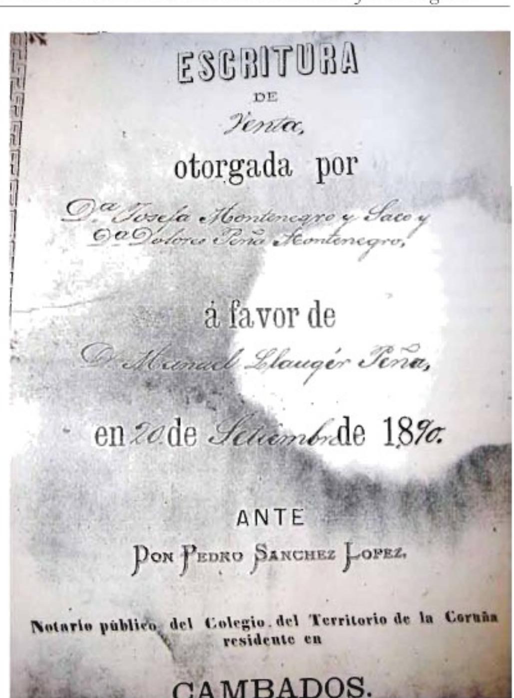
Son ... pesetas ... cénts. El Liquidador,

Corresponde á la inscripcion ... folio ... libro ...

Escritura de Josefa Montenegro e Dolores Peña, 1885.

xa con 50 anos, viúva e propietaria, véndenlle a Manuel Llauger, como dona a primeira e usufrutuaria vitalicia a segunda, as anteriores e seguintes rendas forais: *…diez ferrados de mediado, igual a un hectolitro, cincuenta y cinco litros y ochenta centilitros que por el foral titulado de Besada, satisfizo en lo antiguo la viuda de Manuel Leiro y hoy satisface Manuel Rial Portas*[98]*…, …cuatro ferrados y medio de maíz y una gallina que paga José Ramón Martínez…, …el foro de las Aduanas de cuatro ferrados y medio de maíz grueso y una gallina, que pagan los herederos de Ciferiano Vidal. Radican los predios forales en la parroquia de San María de Caleiro. Hizo ambas adquisiciones D. Francisco Peña, durante su matrimonio con la Dª Josefa Montenegro y Saco. En el testamento cerrado que ambos cónyuges otorgaron por ante mi (*polo notario de Cambados Pedro Sánchez López*) en dieciocho de diciembre de mil ochocientos sesenta y nueve, abierto por el Sr. Juez de primera instancia del partido y de su orden protocolariado en mi registro de instrumentos públicos del año de mil ochocientos ochenta y dos, bajo el número cincuenta y nueve de orden, con el cual falleció el testador D. Francisco Peña el día treinta y uno de marzo de aquel año, han hecho los mismos cónyuges división de sus bienes entre sus hijos D. José y Dª Dolores, y en ella adjudicaron la Dª Dolores, para después del fallecimiento del otorgante sobreviviente, las dos porciones de renta foral expresada, haciendo designación de ellas de esta manera: la viuda de Manuel Leiro, por el foral de Besada, diez ferrados de mediodía, José Ramón Martínez, cuatro ferrados y medio de maíz y una gallina. Por estos títulos pertenecientes como va dicho, en usufructo vitalicio a Dª Josefa Montenegro y Saco y en nuda propiedad a su hija Dolores Peña Montenegro; y aunque han pagado oportunamente el impuesto de Derechos reales, no las inscribieron hasta ahora a su favor en el Registro de la Propiedad…* Por estas partidas de renda foral citadas, Manuel Llauger tivo que pagar un total de seiscentas sesenta e cinco pesetas, ás que lles hai que sumar 1.290 da compra anterior, que supuñan un total de


Seitura do trigo nos anos 50 do século XX en San Amaro. Fonte: Mª Jesús Reigosa.


ESCRITURA
DE
Venta,
otorgada por
Dª Josefa Montenegro y Saco y
Dª Dolores Peña Montenegro,
á favor de
D. Manuel Llaugér Peña,
en 20 de Setiembre de 1890.
ANTE
Don Pedro Sanchez Lopez.
Notario público del Colegio del Territorio de la Coruña
residente en
CAMBADOS.

Portada da escritura de venda a M. Llauger, 1890

1.955. Segundo datos achegados por Artiaga Rego para as comarcas de Tui e Santiago, esta cantidade podíase considerar bastante alta. A escritura formalizábase en 1890 diante de Manuel Abalo Oubiña e Manuel Pérez Rodríguez,

[98] Como xa quedou indicado, este foro pertenceu ao expriorado de Vilanova de Arousa, dependente dos bieitos de Santiago, cuxas propiedades foron vendidas nas desamortizacións unha vez suprimida a orde.

que actuaban como testemuñas[99].

Xosé Ramón Barreiro anota para casos como este o termo "afidalgamento da burguesía", que entra no mercado da terra e vai máis aló cando afirma que deste xeito perdía o carácter que a caracterizara como clase social ata o momento. Nos seus usos e costumes os burgueses aproxímanse aos fidalgos, xerándose unha especie de mestizaxe con expresións moi claras nas formas de vida, nos enlaces matrimoniais e incluso nos pactos políticos[100].

Outros autores[101] ven a actitude do catalán Llauger dende outra perspectiva e relaciónana co aproveitamento das oportunidades brindadas polo vasto proceso de alleamento de terras e inmobles ligado á reforma agraria liberal; de feito non constitúe un caso excepcional entre a burguesía de negocios latina. Nas súas orixes hai moitas motivacións, entre as que podemos amentar non só as económicas senón tamén a obsesión pola respectabilidade, a solidez que proporciona un bo patrimonio de bens raíces que sirva como refuxio diante de adversidades, a procura de investimentos e de extracción de rendas, e un reforzamento do prestixio que indique o ascenso na escala social da familia, un instrumento para reconverter capitais en caso de crise mercantil ou como engado para conseguir créditos hipotecarios[102]. Neste senso, moitos deles utilizan a fórmula de "propietario" para figurar nos padróns municipais e noutros documentos como os rexistros notariais[103]. Mentres que noutras partes da Península a burguesía participa na compra de predios rústicos e rendas procedentes destes no contexto de liquidación do antigo réxime agrario, en Vilanova esta actitude tan só a adopta Goday pero non os Llauger, que aproveitan o periclitar da fidalguía de finais de século para facerse coas súas propiedades. A este propósito, todo apunta, como noutros lugares, a que a constitución de patrimonios rústicos como medio de conseguir fondos que non se destinaran ao investimento agrícola, por parte da burguesía mercantil ou industrial, non foi un feito illado ou estraño. Mesmo os seus membros consideraban estas prácticas como un método de adquirir prestixio social para penetrar nas filas da alta burguesía e, incluso, para ter boa reputación no mundo do negocio[104].

En definitiva, non se pode seguir escribindo que a constitución dun patrimonio supuxese, tamén para os comerciantes cataláns coma para os restantes, unha grave carencia de "espírito burgués" ou "empresarial", senón que máis ben hai que considerar tal conduta como unha forma máis de adaptación ao contexto socioeconómico e aos estímulos que xeraba. Non debemos esquecer, por último, as peculiares condicións do mercado da terra no norte de España, onde as estruturas da propiedade estaban dominadas polo minifundio e as densidades rurais eran tan altas que a "fame de terra", experimentada por unha parte destes campesiños parcelarios, era tremenda, co seu conseguinte reflexo nos prezos desta[105]. Verbo disto, resulta evidente que no XIX a formación de fortunas da burguesía galega está plenamente consolidada aínda que o período máis salientable para isto e para a expansión dos mercados fora o final do XVIII. Así, ata o Sexenio Liberal, o século XIX caracterizouse polo estancamento e a ameaza recorrente. Con todo, a burguesía das salgas consolídase, de aí que Manuel Llauger apareza xa cunha acumulación de cartos máis que suficiente para facer un desembolso de 1.955 pesetas pola compra

99 Arquivo Llauger. ALVA.

100 BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Historia Contemporánea de Galicia. Vol. IV*. Economía y Sociedad. A Coruña. 1984. P. 415.

101 PÉREZ PICAZO, Mª T.: "Los catalanes en España en el siglo XIX". En *Els catalans a Espanya, 1760-1914*. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1996. P. 75.

102 Íbidem. P. 77.

103 O pai de Valle-Inclán aparece nomeado como propietario nas escrituras de compravenda citadas do Arquivo Llauger. ALVA.

104 THOMPSON, F. M. L.: *Life after Death: how successful nineteenth-century businessmen disposed of their fortunes*. *The Economy History Review. XLIII, 1*. 1990. Pp. 40-61.

105 PÉREZ PICAZO, Mª T.: op. cit. P. 79.



Vilanova de Arousa. O Cabo desde Os Olmos, 1930. Fonte: M. J. Reigosa.

aos Peña Cardecid dos predios amentados.

A perda das colonias americanas, o corso e a entrada de produtos de contrabando franceses e ingleses fan cambalear o comercio e a industria hispana, así como as súas fontes de demanda. Para a pesca e os seus transformados dáse o retorno á situación depresiva e de estancamento: non hai moitas innovacións, non se buscan novos caladoiros e os almacéns da salgadura reconvértense para o contrabando e o negocio fraudulento do sal. Os propietarios das fábricas da salga ameazan recorrentemente con pechar. Pero o peor de todo é a agonía na que viven e constrúen a súa base económica os fomentadores: por un lado, teñen ideoloxía liberal e vincúlanse ao librecomercio e ao *laissez-faire*; polo outro, fundamentan lucrativos negocios de arrendo da ominosa renda do sal e na administración dos alfolíns –sustentándose sobre unha base económica reaccionaria e da comenencia–; por un lado reclaman a produción propia, pero polo outro viven do contrabando que se beneficia da descomposición do país. Propoñen un sistema impositivo moderno, pero participan en negocios recadatarios do marasmo estatal. Son partidarios das transformacións na propiedade e na produción agrícola pero acaban por vivir das rendas forais. En definitiva, falamos dunha burguesía que, sendo partidaria dunha agricultura mercantilista, remata por adquirir rendas agrarias pola dificultade de acceso á propiedade plena e que, vivindo nun país eminentemente agrario e sen institucións que xestionen os seus intereses, dificilmente podería resistirse a ser fagocitada polo fastío[106].

Dende logo, este parece ser o caso de Manuel Llauger Peña pois a súa actividade industrial estaba relacionada fundamentalmente co salgado do peixe, aínda que tamén aparece, tanto el coma os seus devanceiros, vinculado a actividades políticas de signo liberal e formando parte do grupo de fomentadores galegos que constantemente fan fronte a favor do desestanco do sal, ou ameazan a Administración con pechar as súas industrias se non se atenden as peticións que formulan. No relativo ás operacións de transformación e comercialización da pesca, pódese dicir que abarcaban lugares

[106] SANTOS CASTROVIEJO, IAGO: "Os séculos XVIII e XIX (ata 1870): protagonistas e transformacións". En *Historia da pesca en Galicia*. Coordinadora Carmen Fenández Casanova. Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Santiago. 1998. Pp. 119-122.

moi dispersos, entre os que estaban Xénova, Bilbao, Valencia, Tarragona, Liorna, San Sebastián, Alacant, Cádiz, Cartagena, de onde se traía sardiña cando escaseaba na ría de Arousa ou sal para o salgado desta. Pola contra, cara a eses destinos exportaba tabais de sardiña, atún, xarda etc., a través dos portos da Pobra e Carril, fundamentalmente. Do estudo do arquivo familiar todo apunta a que foi un dos membros máis activos no económico, sendo o artífice de modernizar a fábrica do Cabo, incrementar o patrimonio familiar e de erguer a casa que aínda hoxe domina este barrio vilanovés[107].



"Terrestres" andando ao argazo en Corón. Detrás está o "foro das Aduanas", mercado por Francisco Peña Cardecid e a súa dona, Josefa Montenegro y Saco, no 1856. Contiguo está o Agro das Sinas, vendido por Valle-Inclán e irmáns no 1922. Fonte: Esperanza Conde.

Anota Pérez Picazo que no aspecto relixioso reproducían esquemas de conduta semellantes ás da clase burguesa en xeral pero que no relativo á transmisión do patrimonio non mantiveron a tradición catalá do *hereu*, polo que a forma de distribución de bens entre os herdeiros é o reparto igualitario, aínda que o testador adoita recomendar aos seus fillos que procuren conservar o negocio unido[108].

Non parece ser este o suposto de Manuel Llauger Peña, que morre solteiro e sen fillos á idade de 41 anos, e testa a favor doutros membros da familia: irmáns, sobriños, sobriñas..., conque o seu patrimonio aparece moi disgregado, polo menos ata 1917, cando as rendas mercadas aos Peña aparecen repartidas entre Manuel Llauger Llauger, Francisco Llauger Peña e Carmen Llauger Domínguez, que as reciben por herdanza de Carmen Llauger Peña[109].

O proceso de venda de patrimonio foi lento pero constante, chegando á súa culminación no 1923, sendo xa herdeiros os irmáns Ramón e María del Valle-Inclán e Ramona del Valle Montenegro, filla das primeiras nupcias dos pais do escritor[110], Ramón del Valle Bermúdez con Dolores Peña Montenegro. O proceso ten que ver cos ambientes de cambio que se están a producir na sociedade e agricultura galegas de finais do século XIX e primeiro terzo do XX.

107 Á súa actual propietaria, Germana García Llauger, debemos a consulta do arquivo familiar no 1990, hoxe gardado no Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra. Pouco se sabe da árbore xenealóxica desta familia e as conexións entre os seus membros pérdense con moita facilidade nos documentos notariais, pero todo parece indicar que debeu haber un certo grao de endogamia entre eles, de forma que chegaron a emparentar, en ocasións, tío con sobriña..., acadando altas doses de consanguinidade. Coido que a historia desta vila ben lles debe un estudo. Nós adiantaremos neste pequenos datos que o complementen.

108 PÉREZ PICAZO, Mª T.: op. cit. P. 75.

109 Arquivo Llauger. Escritura de compraventa entre Dolores Peña Montenegro, Ramón del Valle Bermúdez e Manuel Llauger Peña, de 10-IV-1885. Notaría de José Carrera López, de Cambados. Este apéndice aparece escrito no ángulo superior esquerdo da escritura asinado polo albacea familiar, Ricardo Llauger. ALVA.

110 Sobre a xenealoxía de Valle-Inclán escritor, ver PEREIRA PAZOS, Mª C. e PREGO CANCELO, B.: *Familia del Valle Inclán: descripción del fondo documental*. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Santiago de Compostela. 2008. Tamén HORMIGÓN, JUAN ANTONIO: *Valle-Inclán. Biografía cronológica y Epistolario*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, 2006. 4 vols.

En efecto, a resistencia á desaparición como casta social da fidalguía viña sendo teimuda durante a segunda metade do XIX pero no tránsito deste ao XX, e máis en concreto ata a Guerra Civil, esta loita remata coa súa extinción. A partir de agora, como xa queda anotado, os fidalgos tan só poderán exhibir o nome e o pazo, que tamén esmorece paseniño. As causas que rematan este proceso, anunciado dende tempo atrás, desencadéanse coa crise finisecular de base agraria ocasionada pola chegada a Europa de remesas de trigo e carne dos países emerxentes (EEUU, Australia, Argentina) en condicións moi vantaxosas pola súa baratura. Este feito vese reforzado polo espectacular desenvolvemento dos medios de transporte interoceánicos e terrestres que colocan nos mercados europeos as anteriores mercadorías nun tempo sensiblemente inferior ao que o facían o vellos barcos de vela ou as carretas. O proteccionismo co que responden as autoridades europeas e españolas a esta penetración estranxeira posibilitou a integración cada vez maior da agricultura galega no mercado interior español e unha especialización gandeira que tiña como saída os centros urbanos e as múltiples feiras de gando que se espallan por toda Galicia. Isto apuntado, e outros fenómenos que agora veremos, diminuíron considerablemente os ingresos dos que gozaban os propietarios que non traballaban a terra: rendeiros fidalgos fundamentalmente. Por outra banda, as remesas de cartos indianos que chegan dos antigos emigrantes liberan as antigas hipotecas dos labregos, que agora acceden á plena propiedade da terra traballado dende xeracións ou mesmo erguían novas casas de labranza. Con eles tamén redimirán os foros que por lei de Primo de Rivera do 1926 desaparecen[111]. Con isto, as rendas da terra xa non son vantaxosas, os fidalgos dan os últimos alentos e as casas dos señores van parar aos labradores, como apunta Castelao.

Neste contexto, en setembro de 1923 os irmáns citados, Ramón, María e Ramona del Valle venden …*el dominio directo del Agro de la Sinas, compuesto de diferentes partidas de bienes situadas en términos de la parroquia de Caleiro, en este municipio* (refírese o documento ao de Vilanova de Arousa) *y la renta foral que grava los mismos bienes, consistente en su totalidad en treinta y cinco ferrados de maiz a razón de dieciseis concas ferrado; y de ellas corresponden a cada llevador lo que a continuación se determina*…:

As fontes que nos serviron de base para

[111] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Historia de Galicia*. Obradoiro Santillana. Vigo. 1998. P. 102.

Nº	LLEVADOR	CAPITAL IMPONIBLE PTAS.
1	Joaquín Grande Portas, la renta foral de cincuenta y siete concas y seis octavos	2
3*	José Conde Nogueira, la renta foral de ventiuna concas y seis octavos y medio	0,80
4	Ramón Conde Señoráns, la renta foral de cincuenta concas, cuatro octavos y medio	1,80
5	Manuel Piñeiro López, la renta foral de ocho concas y seis octavos	0,38
6*	Manuel Piñeiro Pérez, la renta foral de ocho concas y seis octavos	0,35
7	Manuela Piñeiro López, la renta foral de ocho concas y seis octavos	0,35
8	Francisca Piñeiro López, la renta foral de tres concas y un octavo	0,50
9	Manuel Leiro Pérez, la renta foral de doce concas y cinco octavos, por la que subirá su padre José Ramón Leiro Vidal	0,35 0,55
“	Y la renta foral de catorce concas que por ella subirá su suegro Juan Ramón Vidal Piñeiro, ambos de Caleiro	0,55
10	Manuel Nogueira Leiro, la renta foral de dieciocho concas y dos octavos de otra	0,70
11*	José María Mariño Camba, la renta foral de diecisiete concas y siete octavos	0,70

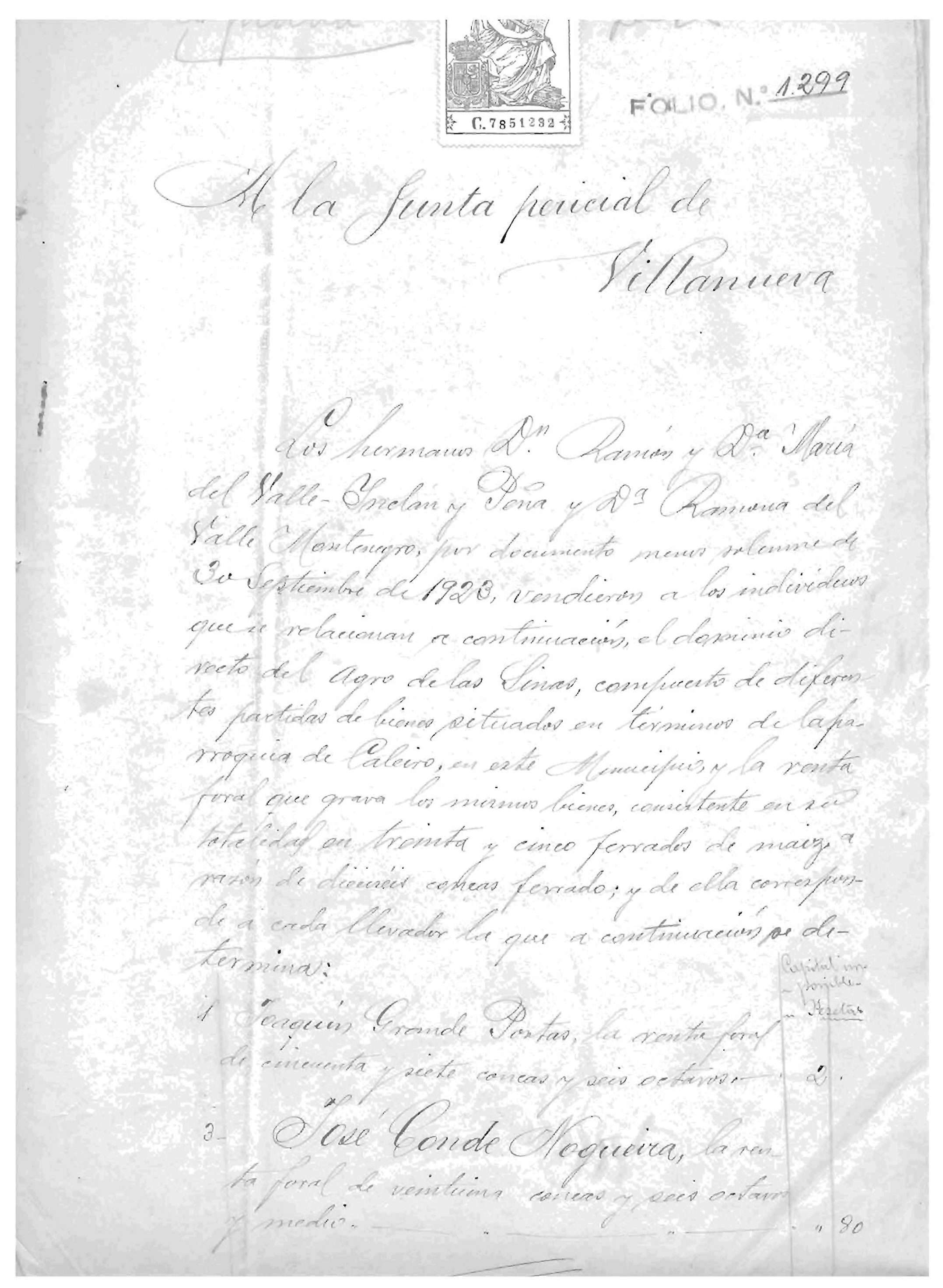
Nº	LLEVADOR	CAPITAL IMPONIBLE PTAS.
"*	José Ramón Mariño Camba, la renta foral de catorce concas y un octavo	0,55
	Por ellos subirá su padre José María Mariño López	1,25
12	Eugenio Pérez Lago, la renta foral de nueve concas y tres octavos	0,40
13	Marcelino González Cores, la renta foral de tres concas y siete octavos	0,20
14	José Lorenzo Agrelo, la renta foral de diez concas	0,40
15*	José María Conde Lago, la renta foral de diez concas y tres octavos	0,40
16*	Josefa Martínez Conde, la renta foral de treinta y una conca y un octavo y medio	1,20
17	Manuel Tomé Bemposta, la renta foral de cuarenta y ocho concas y siete octavos	1,80
18	Francisco Nogueira Martínez, la renta foral de ventiseis concas y seis octavos	1
19	Manuel Ozores Vidal, la renta foral de diez concas y cinco octavos de otra	0,40
20	José Bravo Ramos, la renta foral de nueve concas y cinco octavos de otra	0,40
21	Juan Ramón Vidal Piñeiro, la renta foral de quince concas y un octavo, perteneciendo a él y a su hermano José Manuel	0,60
24	Marcelino Lorenzo Rial, la renta foral de siete concas y tres octavos	0,25
25	José Leiro Nogueira, la renta foral de seis concas y seis octavos y medio de otra	0,25
26*	Ramona Leiro Cores, la renta foral de diez concas y dos octavos	0,35
27*	Francisco Vidal Leiro,la renta foral de diez concas y un octavo	0,40
28*	Manuel Lago López, la renta foral de cuatro concas y seis octavos	0,15
29	Ramón Santiago Rodríguez, la renta foral de dieciseis concas	0,60
30	Venancio Leiro,la renta foral de ocho concas	0,30
31	Marcelino Fernández Leiro	0,20
33*	Teresa Martínez Barreiro, la renta foral de doce concas y dos octavos de otra	0,45
34*	Ricardo Álvarez Cores, como apoderado de Manuel Nogueira, la renta foral de diez concas	0,45
35	Benito Nogueira Martínez,la renta foral de dieciocho concas	0,60
	Total alta	20

Fonte: Arquivo do Concello de Vilanova. Expediente solto, folio nº 1.299. Recollido por Sito Ventoso. Elaboración: José María Leal Bóveda. ALVA.

este apartado fan referencia a que se pagaran os dereitos necesarios para realizar esta operación na oficina liquidadora de Facenda de Cambados, deixando constancia de que o dominio expresado e redimido estaba mellorado a nome de Dolores Peña Montenegro de Vilanova, nai de Valle Inclán.

Dos antigos levadores desaparecen once e nas novas altas aparecen sete persoas, todas elas de Caleiro. Dos 35 novos propietarios, a meirande parte deles, 24, xa viñan traballando esas terras, mentres que o resto se fai cunha nova propiedade, dous procedían de Vilanova e os demais eran de Caleiro. Polo xeral esta xente tiña pouca instrución e andaba dedicada ás tarefas do campo, aínda que tamén podemos encontrar outras profesións como carpinteiro, empresario etc. Os pazos, outrora manifestación material da casta privilexiada fidalga, convértense agora en sinónimo de decadencia e as terras coas rendas que os sustentaron pasan a outras mans, aquelas ás quen o propio Valle Inclán, non sen amargura, chama *ralea de criados que llegan a ser amos*. Previamente, en palabras do marqués de Bradomín, afirmaba que *en un mundo de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor, con todos sus defectos, fueron los hidalgos*.

Valle-Inclán, aunque con pocos posibles, era también señor de pazo, si bien se aleja del realismo de



C. 7851232

FOLIO. N.º 1.299

A la Junta pericial de
Villanueva

Los hermanos Dn Ramón y Da María del Valle-Inclán y Peña y Da Ramona del Valle Montenegro, por documento menos solemne de 30 Septiembre de 1923, vendieron a los individuos que se relacionan a continuación, el dominio directo del Agro de las Sinas, compuesto de diferentes partidas de bienes situados en términos de la parroquia de Caleiro, en este Municipio, y la renta foral que grava los mismos bienes, consistente en su totalidad en treinta y cinco ferrados de maiz a razón de dieciséis cuncas ferrado; y de ella corresponde a cada llevador la que a continuación se determina:

Capital imponible — Pesetas

1 Joaquín Grande Portas, la renta foral de cincuenta y siete cuncas y seis octavos — 2.

3 José Conde Nogueira, la renta foral de veintiuna cuncas y seis octavos y medio. — „ 80

Escritura da venda do agro das Sinas por Valle-Inclán.

Pardo Bazán[112]; ademais, *partiendo de lo ya iniciado por la penetrante observación y la exuberancia descriptiva de doña Emilia, transfiguró estética y poéticamente los pazos y sus gentes. En manos de don Ramón, los pazos son los escenarios bellísimos de una vida a un tiempo bronca, exquisita, melancólica y pícara*[113]. *Hay, pues, toda una literatura de los pazos que, por cierto, va casi unánimemente unida al hecho de su declive institucional, al fin de raza de sus dueños, a su ruina, soledad y abandono. Casi todo lo que se ha escrito acerca de los pazos viene a ser como una elegía y hasta como un acta de defunción (...). Podría explicarse el hecho porque tal literatura coincide históricamente con sus postrimerías. Deja un regusto nostálgico y melancólico de algo que fue bello que fue demasiado fuerte, y que, concluido su ciclo vital, entra solemnemente en la descomposición, en la podredumbre y en la muerte*[114].

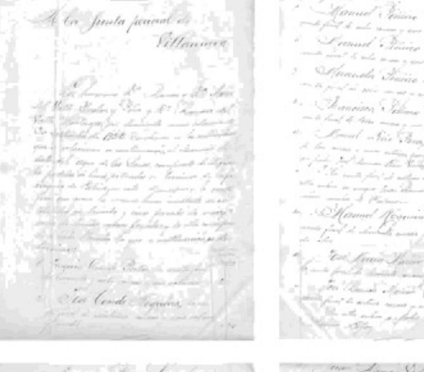
En definitiva, a comezos do século XX, a inadecuación da fidalguía na transición cara a unha sociedade burguesa, ademais de todos os aspectos enumerados antes, posibilitou a súa desaparición e a chegada como novos propietarios de milleiros de campesiños que moi raramente se converten en empresarios agrarios. A atomización da terra segue a ser unha das características fundamentais que lastrarán o desenvolvemento do agro galego, como o fora xa no XIX.

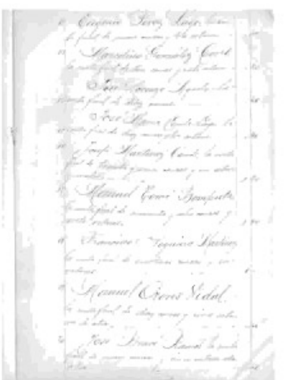
[112] SAAVEDRA FERNÁNDEZ, PEGERTO: "La vida en los pazos gallegos: entre la literatura y la historia". En revista *Pedralbes. 23* (2003). P. 288.

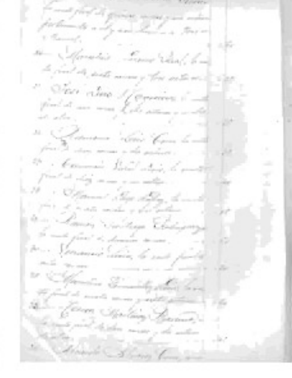
[113] MARTÍNEZ BARBEITO, C.: *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña.* León, 1978. P. 4.

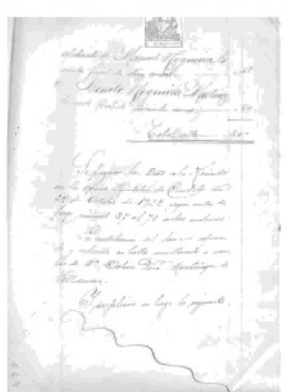
[114] MARTÍNEZ BARBEITO, C.: íbidem. P. 5. Citado por SAAVEDRA, PEGERTO: op. cit. 288.

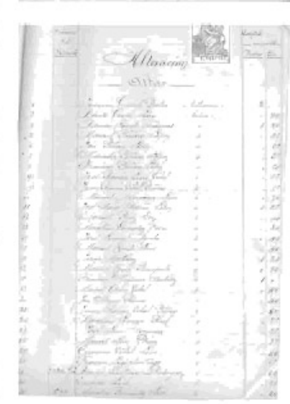




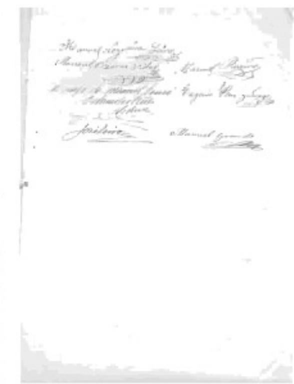












Escritura da venda do agro das Sinas por Valle-Inclán.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO ÁLVAREZ, L.: "El poder empresarial de Galicia en perspectiva histórica". En OJEA, F. (coord.): *Grandes empresas, grandes historias de Galicia*, A Coruña, La Voz de Galicia, pp. 9-48. 2000.

Industrialización y conflictos sociales en la Galicia del Antiguo Régimen (1750-1830). Ed. Akal. Madrid. 1976.

"As revoltas preindustrais en Galicia: O Ludismo". En *Grial nº 66*, 1979, pp. 453-462.

"Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen en Galicia (1778-1818)". En *Pedralbes,* Revista de Historia Contemporánea. Nº 11. 1991.

ALLEGUE OTERO, ALEJANDRO: "Valle-Inclán que estás no Cuadrante (I) e (II)". Diario de Arousa. Setembro e outubro de 2008.

ALLEGUE OTERO, GONZALO: "De damas y frailes". En revista *Cuadrante, nº 7*. Asociación Amigos de Valle-Inclán. Pontevedra. 2000. Pp. 29-48.

ANDRADE CERNADAS, J. M.: "El monacato benedictino y la sociedad de la Galicia Medieval (siglos V al XIII)". En *Col. Galicia Medieval: Estudios , nº 3*. Publicacións do Seminario de Estudos Galegos. Sada. 1997.

ANFACO: "1879-1944. Dos fechas de la industria conservera". En *1904-2004. 100 años de unión conservera*. ANFACO. Marzo de 2007.

ARMAS CASTRO, J.: "La crisis del siglo XIV". En *Historia de Galicia. Vol II*. Faro de Vigo. 1991.

ARTIAGA REGO, A.: *A desamortización na provincia de Pontevedra (1855-1900)*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1991.

"La renta foral en Galicia a finales del siglo XIX". En *Agricultura y Sociedad, 30*. 1984. Pp. 207-237.

ARTIAGA REGO, A e BALBOA LÓPEZ, X. L.: "A agricultura do século XIX". En *Historia de Galicia*. Faro de Vigo. Vigo. 1991.

ARTOLA GALLEGO, MIGUEL: La hacienda del Antiguo Régimen. Alianza Editorial. 1982.

BALLART CLOS, JOAN: "La nissaga dels Goday i la indústria del peix". En El sot de l'Aubó. Quaderns d'història local. Centre d'Estudis Canetencs. Nº 29, setembro. 2009. Pp. 1-9.

BARREIRO DE V. V. B., BERNARDO: *Galicia Diplomática*. Galicia diplomática. Publicación. A Coruña: Losa, D. L. 2003. Edición: [Ed. facs.].

BARREIRO GIL, MANUEL JAIME.: *Prosperidade e atraso en Galicia durante o primeiro tercio do século XX*. A Coruña, Xunta de Galicia. 1990.

"La generalización de la producción de mercancías y la modernización productiva de la agricultura en Galicia. 1876-1976". En www. *e-rchivo.uc3m.es:8080/dspace/bitstream/10016/1574/1/RHE-1983-I-2-BarreiroGil.*

BARREIRO, X. R.: *Historia de Galicia. IV. Idade contemporánea*. Galaxia. Vigo. 1981.

BARROS GUIMERÁNS. C.: "La revuelta de los Irmandiños. Los gorriones corren tras los halcones". En *Historia de Galicia. Vol. II*. Faro de Vigo. 1991. Pp. 441-460.

BERNALDO DE QUIRÓS Y RIVERA, PASTOR: *El problema de los foros en el noroeste de España*. Madrid. 1923.

BRAVO CORES, DANIEL M.: 'Los almacenes catalanes de salazón en Galicia: características y procesos productivos". En *Revista Pedralbes*. 1991. *Nº 11*. Pp. 165-179.

BREY, G.: "Economie et mouvement syndical en Galice (1840-1911)". Paris, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Pau et des Pays de l'Adour. 1989.

BRIÓN HERMO, ANTONIO: "Los fomentadores catalanes en la ría de Arosa". En *1904-2044. 100 años de unión conservera.* Industria Conservera. ANFACO. Marzo de 2004. Pp. 56 e 57.

CALO LOURIDO, F.: *Xentes do mar. Traballos, tradición e costumes.* A Nosa Terra. Vigo. 1996.

"A Igrexa perde os dezmos pero recupéraos en alugeres. Un caso no Grove". En *Aunios.* Nº 2. 2000.

CANOURA QUINTANA, A.: *A pesca na Galicia do século XVII.* Xunta de Galicia. 2008.

CARMONA BADÍA, J.: "Crisis y transformación de la base industrial gallega, 1850-1936". En NADAL, J. E CARRERAS, A. (dir. e coord.) (1990): *Pautas regionales de la industrialización española*, Barcelona, Ariel, pp. 23-48. 1990.

"Galicia: minifundio persistente e industrialización limitada". En GERMÁN, L. et alii (eds.), *Historia económica regional de España, siglos XIX y XX*, Barcelona, Crítica, pp. 13-45. 2001.

La industria conservera gallega. 1804-1905. Papeles de Economía Española. F. de Cajas de Ahorros. 1985.

"Igualdade e desigualdade nas pescarías galegas de mediados do S. XVIII". En *Grial, nº 102*, 1989, pp. 216-226.

"Recursos, organización y tecnología en el crecimiento de la industria española de conservas de pescado, 1900-1936". En NADAL, J. e CATALAN, J. (eds.): *La cara oculta de la industrialización española. La modernización de los sectores no líderes (siglos XIX y XX).* Alianza Editorial, 1994.

El atraso industrial de Galicia. Ariel. Barcelona. 1990. P. 42.

"Producción textil rural e actividades marítimo pesqueiras na Galicia, 1750-1905". Tese doutoural. 1983.

Las familias de la conserva. Fundación Cluster de Conservación de Productos del mar. Anfaco. Deputación de Pontevedra. 2011.

CARMONA BADÍA, J. e GARCIA LOMBARDERO, X.: "Tradición e modernización nas pesquerias galegas. Artes de pesca e organización da producción". En *Actas do Colóquio Santos Grata de Etnografia Marítima*, Póvoa do Varzim, 1985, pp. 27-44.

CARMONA BADÍA, J. e PENA, J.: "As origens do sector eléctrico na Galiza, 1888-1936" En Agália. *Quatro Estudios de historia económica de Galiza, monográfico nº 2*, pp. 33-48. 1989.

CARMONA BADÍA, XOÁN e FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ÁNGEL, "Demografía y estructura patronal empresarial en la industria gallega de conservas de pescado del siglo XX". En *VII Congreso de Historia Económica.* Zaragoza, 2001.

CARRERAS CANDI: *Geografía general del Reino de Galicia.* 1936.

CARROT, GEORGES: *La Garde Nationele (1789-1871). Une forcé publique anguë.* París, 2001. L´harmattan.

CHARLÍN PÉREZ, F. X.: "GUÍA ABREVIADA: LA GALICIA DE VALLE-INCLÁN". En *http://www.amigosdevalle.com/files/guia_valleinclan_sp.pdf*

CHARLÍN PÉREZ, F. X. e ALLEGUE, G.: *O mundo de Valle-Inclán. Viaxe ás orixes.* Asociación Amigos de Valle-Inclán. 2008.

CORNIDE SAAVEDRA, J.: *Memoria sobre la pesca de la sardina en las costas de Galicia.* Madrid, 1774.

Ensayo de una historia de los peces y otras producciones de la costa de Galicia arreglada al sistema del caballero Carlos Linneo, con un tratado de las redes Y aparejos con que se practican. Madrid, 1778.

Descripción circunstanciada de las costas de Galicia. Noticia de la pesca que se hace en sus puertos, y de los barcos y aparejos de sus matriculados formado por

D. José Comide. Año de 1785. En *Revista de Pesca Marítima, Vol, VIII.* 1892.

COUSELO BOUZAS, J.: *La guerra hermandina.* Santiago. 1926.

CRESPO POZO, JOSÉ SANTIAGO: *Blasones y linajes de Galicia.* IV T. Ediciones Boreal. Santiago de Compostela. 1997.

DÍAZ DE RÁBAGO, J.: "La industria de la pesca en Galicia, estudio sociológico". En *Revista de la RSEAP de Santiago*, 1885.

DOMÍNGUEZ CASTRO, L.: "A fidalguía na sociedade do século XIX". En *Galicia fai dous mil anos. O Feito Diferencial Galego.* Museo do Pobo Galego. I, vol. 2. 2003. Pp. 160-161.

"Mesa farta, bodega franca, bolsa aberta: a vida cotiá da fidalguía galega no século XIX". En *V e VI Semanas de Historia de Galicia*, Noia, Asociación Galega de Historiadores, 1998. Pp. 449-473.

DURÁN, J. A.: *Historia de caciques, bandos e ideologías en la Galicia no urbana.* Siglo XXI. 1972.

Agrarismo y movilización campesina en el País Gallego. 1875-1812. Madrid. 1977.

EIRAS ROEL, A: "Un vecindario de población y de estadística en el siglo XVIII". En *Cuadernos de Estudios Gallegos. 1969. T. XXIV.* Pp. 489-527.

ESCUDERO, J., A.: *Curso de Historia del Derecho.* Madrid, 1985.

FERNÁNDEZ CASANOVA, C.: "Cambio económico, adaptacións e resistencias nos séculos XIX (dende 1870) e XX". En FERNÁNDEZ CASANOVA, C. (Ed.): *Historia da pesca en Galicia.* Servicio de Publicacións da Universidade de Compostela. 1998. Pp. 141-143.

FERNÁNDEZ CASANOVA, C. et alii: *Historia de la pesca en Galicia.* Ed. Biblioteca de divulgación, Universidad de Santiago de Compostela. 1998.

FERNÁNDEZ DÍAZ, R. e MARTÍNEZ SHAW, C.: "La pesca en la España del siglo XVIII. Una aproximación cuantitativa, 1758-1765". En *Revista de Historia Económica, ano II, Vol. 3*, 1984, pp. 183-201.

FERNÁNDEZ DÍAZ, R.: "La historia sobre la burguesía comercial catalana del siglo XVIII". En *Pedralbes.* Revista d'història moderna. Any: 1988. Núm.: 8 (1). Pp. 25-47).

FERREIRA PRIEGUE, E.: *Galicia en el comercio marítimo medieval.* Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña. 1988.

"O desenvolvemento da actividade pesqueira dende a Alta Idade Media ao século XVII". En FERNÁNDEZ CASANOVA, CARMEN (Coor.): *Historia da pesca en Galicia.* Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. 1998.

"Cambio económico: adaptacións e resistencias nos séculos XIX (dende 1870) e XX". En FERNÁNDEZ CASANOVA, CARMEN (Coord.): *Historia da pesca en Galicia.* Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago. 1998.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de Mareantes.* Museo de Pontevedra, 1944.

FONTANA, J.: *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX.* Barcelona. 1973.

GARCÍA ÁLVAREZ, M. R.: "Catálogo de documentos reales de la Alta Edad Media referentes a Galicia". En *Compostellanum. Nº 72*, pp. 229 e 321. V.

GARCÍA FERNÁNDEZ, A.: *Fichado e cartografado das edificacións marítimas susceptibles de uso turístico de Galicia.* Xunta de Galicia. 2001

"Construcións marítimas da nosa primeira industrialización. Da salga á conserva". En *Ardentía.* 2006.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J.: *Organización del espacio y economía rural en la España Atlántica.* Siglo XXI. 1975.

GARCÍA LOMBARDERO, X.: "La economía de Galicia en los siglos XIX y XX". En *Papeles de Economía Española, 20*, pp. 319-333. 1984.

"Transformaciones de la economía de Galicia en los siglos XIX y XX. Estado de la cuestión". En SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: *La modernización económica de España, 1830-1930*. Alianza Editorial, Madrid. 1973.

GARCÍA ORO, J.: *Galicia en la Baja Edad Media. Iglesia, señorío y nobleza*. Bibliófilos Gallegos. Santiago. 1977.

GARCÍA RAMOS, A.: *Estilos consuetudinarios y prácticas económico-familiares y marítimas en Galicia*. Madrid, 1909.

GIRÁLDEZ RIVERO, J.: *Crecimiento y transformación del sector pesquero gallego, 1880-1936*. Madrid, MAPA. 1996.

De las Rías a Terranova: La expansión de la pesca gallega (1880-1950). Vigo, SIPSA. 1997.

"A explotación dos recursos do mar". En PEREIRA-MENAUT, G. (coord.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. I. Historia, vol. 2*, Santiago, Museo do Pobo Galego, pp. 235-250. 1997.

GODAY VARELA, MANUEL: "De la moderna industria conservera gallega". En *Industria Conservera*. 1954. Pp. 70-71.

GONDAR PORTOSANY, M. (S/D): "Herencia". En *Gran Enciclopedia Gallega*. T. 17. Vitoria.

GONZÁLEZ DE ZÚÑIGA, C.: *Medidas que se deben adoptar para el fomento de la pesca y salazón en todas las costas y rías gallegas*. Pontevedra. 1850.

GONZÁLEZ, JULIO: *Regesta de Fernando II*. Madrid. 1943. P. 382.

GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: *Luis López Ballesteros (1782-1853). Ministro de Hacienda de Fernando VII*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña. 1987.

BAJO LAS LUCES DE LA ILUSTRACIÓN. Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV. Ediciones del Castro. A Coruña. 1977.

HERR, R.: "El significado de la desamortización en España". En *Moneda y Crédito*, 131. 1974. Pp. 55-94.

HERNÁNDEZ BORGE, J.: "Los puertos gallegos en la emigración española a América". En *Pontevedra. Revista de la Excma. Diputación de Pontevedra, nº 0*, pp. 41-52. 1980.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO: *Valle-Inclán. Biografía cronológica y Epistolario*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, 2006. 4 vols.

HOYO, CARDENAL JERÓNIMO DEL: *Memorias del Arzobispado de Santiago*. Ed. de Ángel Rodríguez González e Benito Varela Jácome. Santiago, s.a.

LABARTA, U.: *A Galicia Mariñeira*. Vigo, 1986.

"Galicia mariñeira: historia económica e científica". En VV. AA.: *Estudio y explotación del mar en Galicia*. Universidade de Santiago de Compostela, 1979, pp. 11-72.

LABRADA, LUCAS: *Descripción Económica del Reino de Galicia*. Ferrol 1804. Reed. Galaxia, Vigo 1971.

LADERO QUESADA, M. A.: *La Hacienda Real en el siglo XV*. Tenerife. 1973.

LARRUGA Y BONOTA, EUGENIO: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España. Tomo 42*. Madrid 1798. P. 314. Biblioteca Nacional 5/6437.

LEAL BÓVEDA, J. Mª: "Os cambios do uso do solo do litoral galego. O caso de Vilanova de Arousa". En *III Congreso de Ensinantes de Xeografía e Historia*. Consellería de Educación. O Carballiño. 2006.

"Apuntes para la historia de los asentamientos humanos y del urbanismo en Vilanova". En *Diario Atlántico*. 1992.

Guía didáctica do sistema portuario galego. O caso de Vilanova de Arousa e Cambados. No prelo.

Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova. Banosprint. 2011.

LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA e TORRADO LÓPEZ, R. E: "Aspectos socioeconómicos da Vilanova de Valle-Inclán". En revista *Cuadrante, nº 0.* Pp. 28-35. Cambados. 2000.

LÓPEZ ALSINA, F.: "La formación de los núcleos urbanos de la fachada atlántica del señorío de la Iglesia de Santiago de Compostela en el siglo XII: Padrón, Noya y Pontevedra". En *Iubilatio I.* Homenaxe a M. Lucas e A. Rodríguez González. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago. Pp. 107-117.

LÓPEZ CAPONT, F.: *El desarrollo industrial pesquero en el siglo XVIII. Los salazoneros catalanes llegan a Galicia.* Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña. 1998.

LÓPEZ FERREIRO, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV.* Vigo. 1968.

Fueros municipales de Santiago y su tierra. Santiago. 1895 (ed. facs. Madrid. 1975. Pp. 559 e ss.).

MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar.* Madrid. 1845.

MARIÑO DEL RÍO, M.: *A industria derivada da pesca no concello de Porto do Son. As salgadeiras. (1774-1934).* Toxosoutos. Noia. 1996.

MASSÓ, J. Mª: *Barcos en Galicia. De la Prehistoria hasta hoy y del Miño al Finisterre.* Deputación Provincial de Pontevedra. 1992.

Origen y desarrollo de la industria conservera en Galicia. Banco de Bilbao. Vigo, 1967.

MARTÍ GILABERT, F.: *La desamortización española.* Ediciones Rialp. 2003.

MARTÍN, T.: *La desamortización. Textos político-jurídicos.* Madrid, 1.973.

MARTÍNEZ BARBEITO, C.: *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña.* León, 1978.

MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, BLANCA: "A desamortización eclesiática durante o Trienio Liberal na Provincia de Lugo". En VILLARES PAZ, RAMÓN (Ed.): *Donos de seu.* Barcelona. Sotelo Blanco. 1988.

MEIJIDE PARDO, A.: *Negociantes catalanes y sus fábricas en la Ría de Arousa. (1780-1830).* A Coruña. 1973.

"Los salazoneros catalanes: economía marítima de Sada y Fontán". Ed. *Anuario Brigantino, nº18.* 1995.

"La penetración económica catalana en el puerto gallego de Mugardos, 1760-2830". En *Pedralbes, Revista de Historia Moderna. 4,* 1984.

"Notas históricas sobre ostricultura en la Ría de Arosa". En *CEG, XXIV.* 1969.

MEIJIDE PARDO, Mª L.: *A guerra pola sardiña.* Xunta de Galicia. 2002.

MIÑANOS, S.: *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal.* Madrid. 1825.

MOLINA, BARTOLOMÉ SAGRARIO DE: *Descripción del Reyno de Galizia.* Mondoñedo. 1550. (Ed. facsímil. Santiago. 1949).

MOLLAT, MICHEL.: "Notes sur la vie maritime en Galice au XII siecle d´après l´Historia Compostellana". *AEM, 1.* 1964.

MORO BARREÑADA, J. Mª: "La desamortización". En *Cuadernos de Historia 16.* Madrid. 1985.

MOURE PENA, TERESA C.: "O mosteiro benedictino de San Cibrán de Calogo na Idade Media". En *Aunios. Nº 7.* 2003.

MUÑOZ ABELEDO, L.: "Los mercados de trabajo en las industrias marítimas de Galicia. Una perspectiva histórica". Tese doutoral. Universidad autónoma de Barcelona.

NADAL, FRANCESC: "Poder municipal y espacio urbano en la configuración territorial

del estado liberal español (1812-1975)". En *Geocrítica*. Universidad de Barcelona. *Año VII. Número 37*. Xaneiro, 1982.

NADAL, J.: *El fracaso de la revolución industrial en España. 1814-1913*. Ariel. Barcelona. 1975.

NÚÑEZ, X. M.: *Emigrantes, caciques e indianos. O influxo sociopolítico da emigración transoceánica en Galicia (1900-1930)*. Vigo, Xerais. 1998.

PALLARES MÉNDEZ, Mª C. e PORTELA SILVA, H.: "Edad Media". En *Historia de Galicia*. Ed. Alhambra. Madrid. 1982.

PAZ ANDRADE, V.: *Producción y fluctuaciones de las pesquerías*. Madrid. 1954.

Sistema económico de la pesca en Galicia. Buenos Aires. 1958.

'El hambre y el espacio marítimo". En *Industrias Pesqueras. 1103-1104. Especial abril*, 1973, pp. 151-153.

"El proceso de expansión de las pesquerías españolas". *ICE. nº 2478*, 1973. Pp. 83-94.

"Edad Moderna". En *Historia de Galicia*. Ed. Alhambra. Madrid. 1982. Pp. 141-224.

PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: "La pesca en el siglo XVI. El esplendor de Pontevedra". En VV. AA. *Historia de las Rías*. Cap. 46. Faro de Vigo. 2000. Pp. 729-744.

PEREIRA PAZOS, Mª C. e PREGO CANCELO, B.: *Familia del Valle Inclán: descripción del fondo documental*. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Santiago de Compostela. 2008.

PÉREZ GARCÍA, J. M.: *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera: la Península del Salnés (Jurisdicción de la Lanzada)*. Universidade de Santiago de Compostela. 1979.

"Demografía cualitativa y coyuntura agraria análisis de interdependencias a partir del ejemplo gallego del Salnés (1600-1700)". En *Pedralbes. Revista d'història moderna. Any: 1986 Núm.: 6*. Pp. 21-37.

"Edad Moderna". En *Historia de Galicia*. Ed. Alhambra. Madrid. 1982

PÉREZ GARZÓN, SISINIO: *Milicia Nacional y Revolución Burguesa*. Madrid. 1978.

PÉREZ PICAZO, Mª T.: "Los catalanes en España en el siglo XIX". En *Els catalans a Espanya, 1760-1914*. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ, J. A.: *Las actividades pesqueras y agropecuarias en la ría de Arousa. Dinámica e incidencia territorial*. Servicio de Publicacións da Deputación de Pontevedra. 1996.

PLANELLAS Y GIRALT, JOSÉ: *Congreso Agrícola Gallego (1864. Santiago de Compostela)*. Santiago: Sociedad Económica, [s.a.]. Imprenta de José Rodríguez Rubial. Edición dixital da Fundación Cidade da Cultura de Galicia: Número de Control: BDGA20080011970.

Congreso Agrícola Gallego de 1864. Nota limiar de Ramón Villares Paz. Edición facsímil. Edicións do Castro, Área de Ciencias Agrarias. A Coruña. 1994.

PORTELA PAZOS, S.: *Galicia en tiempos de los Fonseca*. CSIC. Madrid. 1959.

PRESEDO GARAZO, A.: *Cambios hacendísticos y de gestión en los patrimonios de la hidalguía acomodada gallega en el siglo XIX*. 2004.

QUINTÁNS VÁZQUEZ, Mª C.: *El dominio de San Martín Pinario ante la desamortización*. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago. 1972.

RODRÍGUEZ FERREIRO, H.: "Consecuencia del establecimiento de los fomentadores catalanes en las Rías Bajas en el siglo XVIII". En *Obradoiro de Historia Moderna. Homenaxe ao profesor Eiras Roel*. USC, 1990. Pp. 269-296.

RODRÍGUEZ GALDO, M. X.: "Nos alicerces do subdesenrolo galego: a pesca a mediados do S. XVIII". En *Grial, nº 56*, 1977.

Pp. 165-172.

"Os efectos demográficos da crise de mediados do século XIX en Galicia". En *Grial. Anexo 1. Historia.* Galaxia. 1982.

RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, B.: *Diccionario de artes de pesca de España y sus posesiones de ultramar.* Madrid, 1923.

ROMANÍ BARRIENTOS, A.: *A revolución tecnolóxica na industria salgadeira en Galicia.* Unipro Editorial. Vigo. 1991.

La pesca de bajura en Galicia. A Coruña. 1981.

Una industria salazonera catalana en Galicia. Origen, apogeo y ocaso. Xunta de Galicia. 1998.

ROMERO MASIÁ, A. e ALFEIRÁN RODRÍGUEZ, X.: *Salgadeira e conserveiras de pescado en Galicia.* Federación de Alimentación de UGT. A Coruña. 2000.

RUEDA HERNANZ, G.: *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España.* Madrid. 1986.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, PEGERTO: "La iglesia gallega del Antiguo Régimen". En *Historia de Galicia. Edad Moderna.* Faro de Vigo. 1991. Pp. 584-585.

"La vida en los pazos gallegos: entre la literatura y la historia". En Revista *Pedralbes. 23* (2003). Pp. 285-316

SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: *La modernización económica de España, 1830-1930.* Alianza Editorial, Madrid. 1973.

SÁNCHEZ CIDRÁ, ARTURO, CERVIÑO MEIRA, XOSÉ MANUEL e FERNÁNDEZ ALDEANGUNDE, XOSÉ LUÍS: *A Industria da pesca salgada. Os portos de Bueu e Beluso.* Consellería de Pesca, Marisqueo e Acuicultura. 1998.

SANTOS CASTROVIEJO, S: *Historia da salgazón nas Rías Baixas dende as Ordenanzas Xerais da Armada de 1748 até o desestanque do sal de 1870.* Ed. Unipro. Vigo. 1990.

SAMPEDRO FOLGAR, C.: *Documentos, inscripciones, monumentos y extractos para la historia de Pontevedra. Tomo 111.* Sociedad Arqueológica, Pontevedra. 1904.

Ordenanzas da Confraría do "Corpo Santo" e do Gremio de Mareantes de Pontevedra. Vía Láctea. A Coruña. 1998.

SANTOS CASTROVIEJO, IAGO: "Os séculos XVIII e XIX (ata 1870): protagonistas e transformacións". En *Historia da pesca en Galicia.* FERNÁNDEZ CASANOVA, CARMEN (Coord.). Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. 1998. P. 126.

SANTOS CASTROVIEJO, SANTIAGO: *Historia da pesca e a salgazón nas Rías Baixas dende as Ordenanzas Xerais da Armada de 1748 ata o desestanque do sal de 1870.* Unipro Editorial. Noia. 1990.

SÁÑEZ REGUART, A.: *Diccionario Histórico de los Artes de la Pesca Nacional.* Madrid, 1791-1795.

SEIJAS MONTERO, MARÍA: "A realidade evolutiva da renda foral nos prioratos de Vilanova e Carboeiro no século XVIII". En *Historia Nova VI e VII.* Asociación Galega de Historiadores. Noia. 199. Pp. 417-455.

TABOADA MOURE, P.: *Las élites y el poder político. Elecciones provinciales en Pontevedra (1836-1923).* Pontevedra. 1987.

"Crises de subsistencias e motíns populares na Galicia costeira (1835-1836)". En *Grial, nº 60.* 1978. Pp. 170-180.

TOMÁS Y VALIENTE, F.: *El marco político de la desamortización en España.* Ariel 1989.

THOMPSON, F. M. L.: "Life after Death: how successful nineteenth-century businessmen disposed of their fortunes". En *The Economy History Review. XLIII, 1.* 1990. Pp. 40-61.

URRUTIA, JORGE: "Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario de Juan Antonio Hormigón". En *ADE-Teatro, nº 113. Novembro / decembro, 2006.*

VALLEJO POUSADA, RAFAEL: *A desamortización de Mendizabal na provincia de Pontevedra. 1836-1844*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1993.

"Historia da pesca en Galicia. Das orixes ata o século XVIII". En *Pontevedra. Revista da Deputación de Pontevedra. Nº 19*. Pontevedra. 2003. Pp. 153-178.

VÁZQUEZ GONZÁLEZ, A.: *La emigración gallega a América, 1830-1930*. Universidade de Santiago de Compostela, tese doutoral. 2000.

"El ocaso de la armaduría gallega y la emergencia de los nuevos señores del transporte emigratorio a América: los consignatarios (1847-1880)". En CAGIAO, P. (ed.): *Galicia nos contextos históricos. Sémata, 11*. 2000. Pp. 235-256.

VÁZQUEZ SAAVEDRA, D.: "La organización del trabajo en la Galicia costero-conservera: el impacto de la industrialización en Illa de Arousa, 1889-1935". Memoria de Licenciatura inédita. Universitat de Barcelona.

VILLARES PAZ, R.: "Edad contemporánea". En VV. AA.: *Historia de Galicia*, A Coruña, Caixa de Aforros de Galicia. 1982. Pp. 225-299.

Historia de Galicia. Madrid, Alianza editorial. 1981.

"As remesas de diñeiro dos emigrantes". En *Galicia e América. Cinco séculos de Historia*, Santiago, Consello de Cultura Galega. 1992. Pp. 254-255.

Historia da emigración galega a América. Santiago, Xunta de Galicia. 1996.

"A agricultura galega, 1870-1930. Unha época de grandes transformacións". En FERNÁNDEZ PRIETO, L. (dir.): *Terra e progreso. Historia agraria da Galicia contemporánea*. Vigo, Xerais. 2000. Pp. 61-82.

A Historia. Biblioteca básica da cultura galega. Vigo. 1988.

"La sociedad del Antiguo Régimen: hidalgos y campesinos". En *Historia de Galicia. Edad Moderna*. Faro de Vigo. 1991.

Desamortización e réxime de propiedade. A Nosa Terra. Vigo. 1994.

Historia de Galicia. Obradoiro Santillana. Vigo. 1998.

"Desamortización". En *Gran Enciclopedia Galega*.

VILLARONGA GARCÍA, M.: *Vilagarcía, Vilaxoán y Carril*. Servicio de Publicacións da Deputación de Pontevedra. 1991.

VIQUEIRA BARRIO, V.: *El castrum Lupariae. Folleto histórico de la Byrxa o Torre de Lobeira en el Valle del Salnés*. Imprenta Hogar Provincial. Pontevedra. 1960.



A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN CATÁLOGO DE COMPOSITORES. V.

Fernando López-Acuña López

Esta nova entrega das "Papeletas para un catálogo de compositores" valle-inclanianos é continuación do artigo publicado no número anterior de Cuadrante *(Número 21, páxinas 33-49), dedicado ao compositor romano Matteo D'Amico e a súa ópera* Patto di sangue. Commedia nera en due parti, *con libreto de Sandro Cappelletto, adaptación libre das obras do* Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: La rosa de papel *e* Ligazón.

Por un problema informático xurdido na maquetación do número anterior, a letra cursiva que figuraba no texto principal do artigo, non así nas notas a rodapé, converteuse en letra redonda.

As citas dos textos orixinais de Valle-Inclán, tiradas da edición crítica de Jesús Rubio Jiménez do Retablo *(Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1996), aparecen do seguinte xeito: LRP [La rosa de papel] / L [Ligazón]:páxina:liña]. Nas citas textuais respéctase a súa ortografía, aínda que se trate de erros tipográficos.*

Agradecemos a Matteo D'Amico e a Sandro Cappelletto o material facilitado para a realización deste traballo, así como a autorización para a reprodución dos textos e do libreto que se reproducirá no próximo número.

As anteriores entregas desta serie de artigos apareceron nos números 12 (pp. 44-49), 14 (pp. 60-111), 17 (pp. 17-41) e 21 (33-49).

Despois de abordar algunhas das relacións existentes entre o teatro de Valle-Inclán e o teatro de ópera, que, como vimos, son moitas, quero dedicar unhas liñas a unha referencia musical que aparece na primeira didascalia do texto de *La rosa de papel*, a condición de orfeonista de 'Julepe':

> Lívidas luces de la mañana. Frío, lluvia, ventisquero. En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe. Simeón alterna su oficio del yunque con los menesteres de orfeonista y barbero de difuntos: Pálido, tiznado, con tos de alcohólico y pelambre de anarquista, es orador en la taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís. [...] [LRP:195-196:1-6]

Esta simple alusión á condición de 'Julepe' como membro dunha sociedade coral terá un papel importante no desenlace da trama melodramática. 'Julepe' pertence ao *Orfeón Los Amigos* e, por tanto, este debe render os máximos honores, establecidos para a morte de personaxes egrexios, a esa heroína, a esa esposa exemplar que foi 'Floriana':

> *Entra, con un traspiés, Simeón Julepe: Metida por la cabeza, hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, la corona menestral y petulante, de un sentimentalismo alemán. Julepe tiene la mona elocuente:*

> JULEPE: Esposa ejemplar!, te rendiré el último tributo en el cementerio! El Orfeón los Amigos te cantará la Marsellesa. Yo, con el alma traspasada, no desertaré de mi puesto. Tu espíritu, libre de este mundo donde tanto sufre el proletariado, merece que tu esposo inolvidable sacrifique en el acto fúnebre una mísera parte de tus sudores. ¡En los cuatro puntos cardinales, modelo de esposa, con patente! Tendrás los honores debidos, sin que te falte cosa ninguna. Tu inconsolable viudo te lo garanta. El Orfeón los Amigos te ofrece la corona reservada a los socios de mérito. [LRP:239-242:619-633]

> JULEPE: ¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa en las manos! ¡Floriana, astro resplandeciente, estas caritativas mujeres muy maja te pusieron! Todos nuestros vecinos se conduelen de mi viudez. El Orfeón los Amigos te ofrece esa corona de mérito.

> ¿Nada respondes? Inerte en la caja desoyes las rutinas de este mundo político. Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno. [LRP:243:642-650]

Entre os estudosos do texto valle-inclaniano é Jesús Rubio Jiménez, na súa edición crítica do *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, quen dedica unha maior atención a comentar nunha extensa nota a rodapé as referencias que en *La* invención literaria de Valle-Inclán, senón que se trata da rememoración que o escritor fai da *Sociedad Coral "Los Amigos"*, de Pontevedra, orfeón cuxa vida se desenvolve entre os primeiros anos en que o rapaz Ramón del Valle y de la Peña se traslada á cidade do Lérez para iniciar os estudos de bacharelato.

Esta sociedade coral, vencellada ao movemento progresista da cidade, fora fundada



1886. Sociedade Coral "Los Amigos" de Pontevedra

rosa de papel se fai á "La Marsellesa" e ao "Orfeón los Amigos", aspectos sociolóxicos dos orfeóns, así como o porqué do nome de "Los Amigos"[1].

Aínda que nun próximo artigo que se publicará en *Cuadrante*, baixo o título de *"La rosa de papel" de Valle-Inclán e o "Orfeón los Amigos"*, tratarei deste tema, quero adiantar, como intentarei demostrar, que o nome deste orfeón, a que pentence 'Simeón Julepe', non é unha

a iniciativas do fervente defensor do republicanismo federal Andrés Muruais Rodríguez, baixo a dirección de Román Pintos Amado[2]. Cando escoitamos as palabras de 'Simeón Julepe', a personaxe central de *La rosa de papel,* referentes á condución do cadáver da finada

[1] Valle-Inclán, Ramón del, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 240-242.

[2] Román Pintos Amado (Pontevedra, 6-10-1858 – Pontevedra, 9-6-1928) foi violinista, director de agrupacións musicais e compositor. Era fillo do escritor Xoan Manuel Pintos Villar e sobriño do tamén escritor e xornalista Xosé Benito Amado (pseudónimo: "Juan de Lérez). Foi académico correspondente da Real Academia Galega, institución onde se conservan algunhas papeletas lexicográficas por el recompiladas.

de 'Floriana' ao camposanto, deseguida entendemos que o que quere é que a súa muller teña un enterro –pois meréceo– semellante ao que xa tiveran aqueles republicanos egrexios pontevedreses que posiblemente foran os seus ídolos: Andrés Muruais, Indalecio Armesto ou o seu compañeiro do *Orfeón "Los Amigos"*, o xornalista e poeta Albino Simán.

A importancia do orfeón pontevedrés, un dos máis destacados na Galicia do seu tempo, foi sen dúbida o que levou a Valle-Inclán a inmortalizalo en *La rosa de papel*.

***

A ópera *Patto di sangue*, subtitulada "commedia nera in due parti", está construida musicalmente –como xa se dixo–, sobre o libreto realizado por Sandro Cappelletto dos textos dramáticos valle-inclanianos *La rosa de papel (La rosa di carta)* e *Ligazón (Patto di sangue)*, libreto en que se indica explicitamente no título que o seu asunto está "liberamente tratto da due drama di Ramón del Valle-Inclán".

No seu artigo "Metti uno specchio concavo di fronte a uno specchio convesso..."[3], escrito con motivo da súa colaboración na ópera *Patto di sangue* de Matteo D'Amico, Cappelletto expresa a concepción persoal do que debe de ser hoxe un libreto e o papel de subordinación que o autor debe adoptar fronte ao compositor, pois, e utilizando as palabras do dramaturgo español Francisco Nieva, "la ópera es música teatral, que acepta la palabra como soporte de su despliegue, pero la deja necesariamente muy atrás"[4]:

> Scrivere un libretto son significa mettere insieme delle parole, in prosa o in versi, in rima o con più libera metrica. Questo metro di giudizio è stato a lungo privilegiato dalla critica letteraria, che aveva così buon gioco nel valutare –male- le qualità della lingua dei libretti, i suoi stereotipi, le azzardate metafore, gli arcaismi, i neologismi stenterelli.
> In verità, anche soltando dal punto di vista dell'invenzione linguistica, gli esempi di scrittura creativa sono nei libretti numerosi e significativi, dal Seicento alla cantemporaneità; ma in ogni caso è impossibile, in particolare nel nostro paese, scrivere una storia della letteratura, del teatro e della loro ricezione prescindendo da questo particolare genere espressivo. Come, a partire dagli anni Settanta del Novecento e per restare alla critica italiana, hanno raccontato i saggi di Luigi Baldacci, Guido Davico Bonino, Daniela Goldin, Mario Lavagetto, Folco Portinari, un libretto non è un esercizio di bella scrittura: deve essere un testo funzionale alla musica, alle voci, alla regia, alla scena. Si scrive per costruire una drammaturgia, per sentire e vedere insieme, come per il teatro e per il cinema, per un copione o per una sceneggiatura. Per una *azione musicale in tempo reale* che oggi è possibile realizzare unendo l'antica e vivissima sapienza dei mestieri teatrali all'impiego delle più recenti tecnologie.
> E si scrive, soprattutto, cercando di comprendere e servire la sensibilità, le esigenze, i desideri, che all'avvio del progetto possono essere più o meno definiti, del compositore *verso il quale* si tende. La personalità di un libretto varia col mutare del suo primo destinatario, il musicista, e non esiste una lingua valida per tutti i compositori[5].

Esta subordinación do libretista ao compositor, ás veces dolorosa para o primeiro, mais necesariamente obrigada para a realización da ópera, é aceptado polos dramaturgos, xa que son conscientes de que, na ópera actual, un libreto ben meditado ten de ser moi sintético e entrañar moita acción visual, porque a música dilátao extremadamente, e de que as súas virtudes residen en facilitar ao músico a expresión de situacións moi contrastadas[6].

Francisco Nieva, autor do texto operístico da ópera *Divinas palabras* de Antón García Abril, ao cal dedicamos unha "papeleta" noutro número de *Cuadrante*[7], achéganos un novo testemuño desta subordinación de que estamos a falar, que reafirma o xa dito no an-

[3] Cf. Cappelletto, Sandro, "Metti un specchio concavo di fronte a uno specchio convesso...", en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Magio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, pp. 64-69.

[4] Cf. Nieva, Francisco, "Las dificultades de un libreto de ópera", en *ABC*, Madrid, 2-10-1994, p. 3.

[5] Cf. Cappelleto, Sandro, *art. cit.*, p. 69.

[6] Cf. Nieva, Francisco, *art. cit.*, p. 3.

[7] Cf. López-Acuña López, Fernando, "A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. II", *Cuadrante, Revista cultural da asociación amigos de Valle-Inclán*, xaneiro 2007, nº 14, pp. 60-111.

tecitado artigo sobre o papel que o libretista se ve obrigado a acatar perante as indicación do músico:

> Las adaptaciones de grandes dramas a la ópera son siempre de lo más discutible. Yo mismo he tenido que maltratar a mi admirado Valle Inclán, para convertirlo en operístico a instancia del maestro García Abril, cuya música me parece un acierto dramático, aunque yo haya metido la pata mil veces. Valle Inclán ha sido la pista de despliegue para una obra que reclama su autonomía como tal ópera moderna. ¿Qué hubiéramos tenido si un mal músico hubiera llevado al pentagrama en su integridad, servil y estrictamente, el bello discurso dramático de Valle Inclán, sin extraer su raíz musical, todo lo que Valle Inclán, en concepto, ha inspirado al compositor? Cuando un género pasa a otro género que lo domina, se desvirtúa en esencia, como ocurre cuando una novela o una comedia pasan al cine. Si no existe buen cine el argumento, por bueno que sea, no se salva. En ópera, el "Otello" es más de Verdi que de Shakespeare y la "Carmen" más de Bizet que de Merimée, pues sus libretos no son a la lectura sino extrañas parodias insustanciales[8].

Os textos valle-inclanescos *La rosa de papel* e *Ligazón* convértense en elemento constitutivo da ópera *Patto di sangue* tras un dobre proceso creativo, o da súa tradución e a súa posterior reconversión en texto operístico[9].

Partindo da tradución domesticadora realizada por Aguirre D'Amico do *Retablo,* "acaso el ejemplo más perfecto –en palabras de Rubio Jiménez– de la síntesis lingüística buscada por Valle-Inclán" en que *Ligazón* y *La rosa de papel* "concentran y estilizan lo gallego de Valle-Inclán a la vez que dan cabida a usos populares y jergas diversas"[10], Sandro Cappelletto escribe un interesante e ben construído libreto que sen traizoar a Valle-Inclán está, ante todo, ao servizo da música, das voces, da dirección escénica e da propia escena, realizado tratando de adaptarse aos desexos do compositor. O nacemento dunha ópera é sempre –como sinalan D'Amico e Nieva– un exercicio de colaboración non só entre o compositor e o libretista senón entre todos aqueles implicados na consecución da obra total. É un feito democrático liderado polo compositor onde corresponde ao libretista un traballo difícil e ás veces pouco lucido.

A riqueza e musicalidade do texto valleinclaniano pérdese pola linguaxe coloquial da tradución, onde, porén, a utilización do español, como elemento de cor, é unha constante no libreto operístico, sen que por iso se poida dicir que este recurso tradutivo faga pensar nun tipo de tradución estranxeirizante. Escasamente utilizada en *La rosa di carta*[11], o seu uso cobra un peso considerable en *Patto di sangue*. Desde os cantos enigmáticos de 'Floriana' ata importantes diálogos das personaxes serán desenvolvidos nesta lingua co fin de conseguir unha atmosfera estraña e feiticeira na obra, así como para sinalar o seu "pintoresquismo", feito que obriga á tradución paralela do texto no libreto e que, nunha representación operística, é fácilmente solventable co sobretitulado, recurso habitual empregado actualmente nos teatros de ópera.

Sen pretendermos facer unha análise da lingua do libreto –non é este o obxecto do artigo-, si debemos sinalar algúns exemplos ilustrativos desta perda de riqueza da lingua utilizada por Valle-Inclán:

> LA ENCAMADA: ¡No me dejes sin *los Divinos*! [LRP: 204:114]
> FLORIANA: Prima che muoia, vai a chiamare il prete.
>
> JULEPE: *¡Rediós! ¡A se apartar prontamente!* Manos en alto. [LRP:210:213]
> SIMEONE: Fuera de aquí! Menagrame, chi vi ha

[8] Francisco Nieva, *art. cit.*, p. 3,

[9] A utilización da lingua italiana no libreto xustifícase plenamente, xa que a nai do compositor foi tradutora do teatro de Valle a este idioma. Matteo D'Amico escribe e estrea no ano 2009 *Le Malentendu*, ópera de cámara baseada no texto homónimo de Albert Camus, na lingua orixinal do escritor francés.

[10] Cf. Valle-Inclán, Ramón del, *op. cit.*, p. 106.

[11] Citamos, a modo de exemplo, os rezos e pregarias de 'Disa', insultos das dúas veciñas rexoubeiras a 'Simeone' ("Borracho", Borrachón" e a italianizazón "Borrachissimo"), os berros de 'Floriana' ante a morte ("El gato"), os imperativos de 'Simeone' ás dúas comadres ("Fuera de aquí!") ou o seu uso arcaizante e dialectal no seu pranto ante a defunta ("Foriana vida de la mía vida").

chiamato? Fuori, miserabili.

LA DISA: ¡Deja *un gato de muchos miles*! [LRP:225:412]
DISA: Ha lasciato una fortuna.

EL AFILADOR: Niña, si quieres que beba, antes tu mojarás el *pico*.[L:157:219]
ARROTINO: Prima bogna la tue labbra.

EL AFILADOR: ¡Y del *rabioso* que me salío al camino! [L: 177:492]
ARROTINO: Il cane che mi a morso ha deciso.

LA VOZ DE LA MADRE: ¡Deja *el cotorreo*! *¡Se más mirada! ¡Métete al adentro!* Arrima la puerta, sin echar el *fecho*, aún pudiera esta noche venir alguno. ¿Tú me oyes? [L:180: 525-527]
MADRE: Vieni a casa, basta parlare. Torna dentro, ma non mettere il catenaccio. Questa notte magari verrà qualcuno. Mi ascolti?

EL AFILADOR: *Los Dichos tengo tomados* en Santa María de Todo el Mundo [L:186:622-623]
ARROTINO: Mozuela enamorada, ti chiedo perdono: sono già impegnato, ho dato la parola en la chiesa de Santa Maria de Todo el Mundo.

As referencias a elementos específicos da cultura española dificilmente comprensibles a un público alleo a ela, así como aqueloutros que aparentemente carecen de valor, ou considerados "politicamente incorrectos", son eliminados do texto operístico:

LA MOZUELA: "Quiere perderme con un judío de mucha plata" [L:181:536] por unha gargantilla "Venida de Oporto" [L:144:48].

EL AFILADOR: (As tesoiras) "¡Te las dejaré como para la Reina de España!" [L:152:155].

JULEPE: ¿Qué pasa en Cádiz? [LRP:198:53].

LA DISA: ¡Esa es la dolor que te pasa, Lutero! [LRP: 217:309].

Noutras ocasións recorrese a realizar unha transferencia cultural:

LA MUSA: "No llames al médico, Floriana. Si quieres gastarte un duro, mándale decir una misa a *San Blas* ¡Te aprovechará mejor que si lo tiras en médico y botica" [LRP:208:166-169]
MUSA: Fai dire una messa a San Geronimo. I santi sono una gran medicina.


La rosa di carta. La Disa

As referencias operísticas aparecen tamén no libreto de Cappelleto. Ademais da xa citada "¡No seas Traviata!" [LRP:199:62] de Valle-Inclán, achamos outras alleas ao escritor: "Puzzi di vino come Polifemo", di 'Musa' referíndose a 'Simeone'. *Polifemo*, o máis cruel dos Cíclopes –enganado e embebedado por Ulises, namorado da branca Galatea–, é tamén o título das óperas de Nicola Porpora, libreto de Paolo Rolli, e da de Giovanni Bononcini, libreto de A. Ariosti.

Nas palabras de 'Simeone' dirixidas a 'Floriana': "Quando entrerai in Paradiso i santi faranno la cola per ballare con te. Hai le carni di una Diana, mia madonna fiorentina" [adaptación de LRP:243-244:655:666], non teremos outra alusión á famosa ópera *L'arbore di Diana*, de Vicente Martín Soler con libreto de Lorenzo Da Ponte? Non hai unha unha chiscadela á cidade de Firenze, sede do festival do "Maggio Musicale" onde se estrea *Patto di sangue*?

Aínda poderíamos achar outra referencia nas palabras de 'Disa': "Un fulmine ti incenerisca la lingua, barbiere dei morti" –"¡Mala centella te abrase la lengua, borrachón", no texto valle-inclanesco [LRP:217:300]. Cando escoita un espectador de ópera italiano a palabra "barbiere", non a relacionará axiña co título *Il barbiere di Siviglia*, de G. Rossini (libreto de Cesare Sterbini baseado na comedia de Beaumarchais)? Pois se ben é verdade que 'Simeón Julepe' é, alén de ferreiro e orfeonista, barbeiro de defuntos como se indica na primeira didascalia

de *La rosa de papel* [LRP:195-196:2-4], tamén temos de dicir que esta é a única mención que fai Valle-Inclán a esta ocupación de 'Julepe'.

Por último pódense sinalar as mencións que nas didascalias do libreto de *La rosa di carta* Cappelleto fai a personaxes e a óperas de repertorio (Verdi, Mozart, Wagner): "Si busca alla porta, come fossimo al quarto atto di un *Rigoletto* senza dichi"; ou estoutra, "Simeone oltrepassa il cerchio magico del fuoco, scompare come un Don Giovanni volontario, come un Sigfrido dipinto da Goya, si ricongiunge a Floriana".



La rosa di carta. Simeone, Floriana, La Musa e La Disa

Polo que atinxe ao texto secundario do libreto, Cappelletto respecta as didascalias valle-inclanianas na medida do posible –en maior grao en *La rosa di carta* que en *Patto di sangue*–, conservando a súa beleza poético-descritiva, non renunciando a introducir no texto numerosísimas e concisas indicacións de carácter funcional. O libreto, neste aspecto, parece o texto anotado dun director de escena que presta unha especial atención a linguaxe xesticular do intérprete.

O argumento operístico de *Pato di sangue* segue fielmente o texto dramático sen que se poida dicir que as pequenas modificacións realizadas cheguen a terxiversalo. A construción de textos "cantables" está moi ben resolta e demostran o coñecemento que das obras do *Retablo* posúen D'Amico e Cappelletto.

A "dramatis personae" de *La rosa de papel*, formado por 'La encamada', 'Simeón Julepe', 'La Musa', 'La Disa', 'La comadre', Ludovica la Mesonera', 'Pepe el tendero', 'Una vieja', 'La Pingona', 'Coro de críos' e as 'Voces de la calle', redúcese en *La rosa di carta* a 'Floriana' ('La encamada'), mai e muller da súa casa, muller moribunda e esposa de 'Simeone Julepe' (soprano); 'Simeone Julepe', ferreiro, coralista, barbeiro de mortos, anticlerical, bebedor (tenor); 'Musa' (mezzosoprano) e 'Disa' (soprano), veciñas da casa e amigas de Floriana; 'Pepe', amigo de 'Simeone' tendeiro e home práctico (baixo-barítono) e 'i figli di 'Floriana', tres nenos nacidos un tras outro, aos que se pode engadir un número indeterminado de figurantes.

Os papeis asignados no texto valle-inclaniano ás personaxes femininas suprimidas son absorbidos fundamentalmente pola 'Musa' e a 'Disa'. As 'Voces de la calle' seranno por 'Pepe', o tendeiro, o amigo de 'Simeone', figura que na ópera terá un maior protagonismo que no "melodrama para marionetas" porque musicalmente así o esixe a súa condición de cantante. No entanto, algunhas das súas palabras, escritas con este fin no texto operístico, parecen condicionar, quitarlle espontaneidade á actitude que no melodrama ten 'Simeone' á hora de preparar o enterro de 'Floriana, pois participa dun feito a que é totalmente alleo:

> PEPE *a Simeone, affettuosamente*: Coraggio amico mio. Andiamo, bisogna ordinare la cassa i fiori. Verranno i compagni a suonare e cantare, non ti lasceremo solo, Floriana avrà il funerale che merita. Come amavi tua moglie, quanto la amavi.

Pronunciadas as palabras anteriores, e despois de que 'Pepe' e 'Simeone' –como sinala o libreto– saian mercar o cadaleito, Matteo D'Amico e Sandro Cappelletto poñen na boca da 'Musa' o rezo do *"De profundis"*, o salmo penitencial 130 (*Septuaginta* e *Vulgata*, 129), utilizado pola Igrexa Católica nos oficios de defuntos, alleo ao texto escrito por Valle-Inclán. Este canto, nunha acción ralentizada, "proxecta o drama da casa de Julepe-Simeone

sobre unha dimensión trascendente"[12].

A estes pequenos cambios introducidos na primeira das obras do libreto podemos acrecentar o feito de que os tres fillos de 'Floriana' e 'Simeone' aparecen na escena, non baixando do faiado como en *La rosa de papel*, senón a través da porta de entrada á ferraría e fogar (veñen da rúa, acompañados da 'Disa' e da 'Musa'); será tamén o rapaciño máis pequeno quen entregue a roupa da nai ás comadres para vestila, así como o maior será quen entregue a rosa de papel a seu pai 'Julepe', que a coloca nas mans de ´Floriana' –como se fose un rosario–, para pór, seguidamente, unha gargantilla, que saca do peto, no pescozo da defunta. Este feito, indicado nunha didascalia, como o de coller a 'Musa' unhas tesoiras para se defender de 'Simeone' que a ameaza de morte, xunto coa 'Disa', ás que esixe a devolución do buruxo dos cartos –sete mil reais aforrados por 'Floriana'-, son dúas licenzas que Cappelleto utiliza simbolicamente para vencellar as dúas partes da ópera. En *Patto di sangue* as tesoiras e a gargantilla, vida do Porto, son elementos claves na dramatúrxica da obra.


La rosa di carta. Simeone e Floriana

En *Patto di sangue*, segunda parte da ópera homónima, a "dramatis personae" e a mesma que no "auto para siluetas" *Ligazón*: A 'Ragazza' ('La Mozuela'), unha moza, fermosa e feiticeira (soprano); o 'Arrotino" ('El Afilador'), mozo namorado dela (tenor); 'La Madre da Ragazza' ('La ventera') , unha muller decidida (sorprano) e 'La Volpe' ('La raposa'), leal amiga da nai (mezzosoprano).

O seu libreto está concibido, desde o punto de vista da representación escénica, desde uns parámetros moi operísticos, máis afastados do "teatro di prosa" que *La rosa di carta*. As didascalias valle-inclanescas son substituídas por instrucións precisas, menos literarias e evocativas. O texto adaptado conserva a frescura de *Ligazón*, onde se acentúa, sobre todo polo poder evocador da música, o seu espírito máxico desde o mesmo comezo da partitura coas fermosas cancións da 'Ragazza', cancións –e melodía– que escoitaremos decote ao longo da obra.

Como afrontar coa música un mundo tan vivo e colorista, unha estrutura dramática tan ben consolidada e definida? Esta pregunta, formulada por Matteo D'Amico, ten no propio compositor a súa resposta:

> Essenzialmente, assecondandola, senza avere la pretesa di stravolgerla o di reinventarla. Lo spazio che la musica si è ritagliata è stato quello di scoprire e di esaltare l'ambiguità dei personaggi di Valle-Inclán, di renderne possibili diverse chiavi di lettura, di portare quindi un valore aggiunto, un significato ulteriore[13].

Para descubrir e exaltar a ambigüidade das personaxes proporcionándolles un valor engadido, un significado que vai máis aló do explícito, sérvese, sobre todo, do canto como elemento primordial para a configuración da dramaturxia musical. Recuperar o papel-guía do canto na ópera é, para o noso compositor, un dos desafíos con que o músico se enfronta hoxe, cando a miúdo se sente distraído pola atención que require a parte escénica e teatral e polo tributo que obrigadamente se paga pola

[12] Cf. Carnini, Daniele, "Dal melodramma all'opera, dal polittico al dittico: una chiave per *Patto di sangue*", en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Maggio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 74.

[13] Cf. D'Amico, Matteo, "Un teatro all'opera", en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Maggio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 59.

elegancia da escritura instrumental:

> È chiaro che quando parlo del canto come elemento guida immagino che questa funzione si espliciti concretamente in un continuo rapporto dialettico con le altre componenti (la scrittura strumentale, la strutturazione del libretto): anzi è proprio l'esplorazione di nuovi equilibri e nuove soluzioni all'interno di questi rapporti che costituisce uno dei terreni più fertili per il compositore d'opera[14].

A ópera, de Daniele Carnini, a quen seguimos nestas liñas[15], programaticamente acepta todas as convencións do xénero, soando de maneira tradicional. Capelletto e D'Amico reforzan o aspecto ritual, celebrativo, case de auto sacramental destes dous melodramas en potencia. Temos o semitono descendente como figuración da dor; a "música escénica"; o só do cantante que nalgúns casos podería definirse como "aria"; os adornos en palabras como "viento" ou "alma de luna"; créanse momentos para introducir música "estática" ou "contemplativa" en que o tempo se detén case por completo. A tonalidade está sempre evocada e algunhas veces ata declarada, mais é difícil afirmar que esta sexa unha música tonal. Pódese dicir que a tonalidade deixa unha auréola, unha esteira, que a música e as notas que escoitamos reflicten, saturando o espazo sonoro nos momentos de maior intensidade. Non é a relación vertical entre os sons a que explica como funciona esta música que é, máis ben na trama, horizontal, contrapuntística, o que favorece a orquestración camerística. Máis interesante é dicir como os intervalos caracterizan as relacións entre as personaxes[16], como o ritmo se utiliza como motivo condutor, ou como os motivos se relacionan máis ben con situacións semellantes que cunha personaxe ou co seu carácter.

A diferente concepción que das dúas partes da ópera ten o compositor, así como algunha das súas características –tesituras vocais, ritmo etc.–, son explicadas polo propio Matteo D'Amico:

> In *Patto di sangue* i due personaggi 'satanici', la Ragazza e la Volpe, spingono sui registri vocali fino ai due estremi, rispettivamente acuto e grave, per superare, in certo senso, la superficie realistica delle loro parole e proiettarsi in una dimensione di magia e di misteri. Contrappunto alle loro elucubrazioni sono il lirismo ingenuo dell'Arrotino, sottolineato dalla presenza costante di una chitarra, e la ruvidezza sguaiata della Madre: gli intrecci frequenti di questo quartetto vocale vivono spesso immersi nella mercurialità e nella frenesia di una scrittura strumentale che vuole anch'essa contribuire a creare un'atmosfera di generale e prevalente ambiguità. Il ritmo è invece il vero motore musicale de *La rosa di carta*, in ommagio al suo carattere prevalente di farse, che finisce però in tragedia: tutto è qui più evidente, dai caratteri dei personaggi ai ricorrenti temi musicali che denotano oggetti o situazioni-chiave. Guidati da una vera e propria svolta vocale e musicale, assitiamo ammirati al cambiamento interiore di Simeón, il portagonista, che muta in tragedia la farsa. Dall'ubriachezza alla visione allucinata, dalla brutalità alla malinconica disperazione, il nostro fabbro proletario è capace di una trasformazione eroica che né Floriana (l'Ammalata) né le due polversose beghine, Musa e Disa, avrebbero mai immaginato[17].

A edición da partitura é de "Casa Ricordi – Universal Music Publishing Ricordi srl".

O cadro instrumental é o seguinte: frauta de pico, frauta, oboe, clarinete, clarinete baixo, fagot, saxofón tenor, corno, trompa, trombón, guitarra, acordeón, percusión e corda: [Fl. (anche Ott.) Ob. Cl. In Sib, Cl.b., Fd., Sax (contr./ten.), Cor., Trb., Tbon, Chit., Fis., Pere. (2 esec. = Glock. Xilomar, Vibr. Frst. G.C. P. P. S, T.-t.2 TBI. Tom Trg. Chimes, Lastra, WBL). / 2 Vni, Vla, Vc. Cb.]. A duración aproximada é en *La rosa di carta* de 43 minutos e en *Patto di sangue* de 38 minutos.

Encargo do Maggio Musicale Fiorentino, a obra remátase no ano 2008. A súa estrea, no Teatro Goldoni, ten lugar o día 22 de maio de 2009, repetíndose a función o día 24, co seguinte reparto: en *La rosa di carta*, primeira parte da ópera, o papel de *Floriana*, escrito para soprano, é cantado por Manuela Bisceglie; o de

14 *Ibid*, p. 59.

15 Cf. Carnini, Daniele, *art. cit.*, p. 75.

16 Por exemplo, ao inicio de *Patto di sangue*, la 'Volpe' exprésase en semitonos e en cuartas, a 'Ragazza' en terceiras.

17 Cf. D'Amico, Matteo, *art. cit.*, p. 59.

Simeone Julepe (tenor), polo barítono Roberto Abbondanza; o de *Musa* (mezzosoprano), por Gabriella Sborgi; o de *Disa* (soprano), por Patrizia Orciani e o de *Pepe* (barítono-baixo), por Dario Giorgelé. En *Patto di sangue*, segunda parte da ópera, a personaxe de *Una giovane Ragazza,* escrita para soprano, é cantado por Tania Bussi; o de *Un giovane Arrotino* (tenor), por Mirko Guadagnini; *La Madre de la Ragazza* (soprano), por Patrizia Orciani, e *La Volpe* (mezzosoprano), por Gabriella Sborgi.

A dirección da Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino foi desempeñada por Marcello Panni, ocupándose da dirección de escena Daniele Abbado; a escenografía correu a cargo de Graziano Gregori, o vestiario foi creación de Carla Teti, recaendo a iluminación e a dirección de produción en Angelo Linzalata e en Italo Grassi.

Historia de un guión cinematográfico: "Este que veis aquí"

Silvio Martínez Vicente
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC).

Un día de otoño de 2009 recibí una sorprendente llamada: Juan Gona, productor cinematográfico, me pidió que nos reuniésemos con José Luis García Sánchez, director de cine, para encargarme la redacción de un guión sobre *La vida y la obra de Valle-Inclán*. José Luis y Juan tenían el encargo de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) de hacer un documental sobre Valle, con motivo de que en 2011 se celebra el setenta y cinco aniversario de la muerte del ilustre escritor y extravagante ciudadano, como lo calificara el dictador Primo de Rivera.

Yo conozco a Gona desde hace años y conocí a José Luis García Sánchez con motivo del pre-estreno de la trilogía *Martes de Carnaval*, trilogía que luego fue refundida en la película *Esperpentos*. García Sánchez supo, desde aquel primer encuentro, de mi "enfermedad de valle-inclanitis crónica e incurable", como califica el propio José Luis García Sánchez a la "pasión" por Valle.

Yo he sido lector de Valle desde mi adolescencia, pues mis padres eran apasionados devoradores de libros: mi padre se inclinaba decididamente por Valle-Inclán y mi madre por don Benito Pérez Galdós; pero ambos conocían toda la obra literaria de don Ramón. Por eso, yo, que no soy coleccionista de libros antiguos, conservo algunas primeras ediciones de Valle, tales como *El terno del difunto*, *La hija del capitán*, *Las reales antecámaras*, entre otras. Pero el encargo de un guión era para mi algo insólito, pues nunca antes había hecho nada semejante y mi trabajo profesional es de economista, en algo tan apartado de la literatura como los modelos de simulación dinámica, ¡ahí queda eso![1]

Es verdad que había redactado unas guías turísticas de uso particular para documentar viajes valleinclanófilos por Galicia, por Navarra, por Barcelona, por el Museo Reina Sofía. También es cierto que he leído varios cientos de libros y artículos sobre la vida y la obra de Valle-Inclán; pero no es menos cierto que hay muchos importantes valleinclanistas más cualificado que yo para hablar de la literatura y las peripecias vitales de don Ramón. Aún así, José Luis, al que yo llamo amigablemente "el maestro", porque en efecto lo es, insistió en que hiciese un borrador del guión y me prometió que contaría con su ayuda en todo momento. Lo cual cumplió al cien por cien.

El objetivo fundamental de este proyecto es incitar a la sociedad española para que conozca la obra literaria de uno de los mayores genios de la literatura universal: Valle-Inclán. Para ello se presentarán facetas de su vida y su obra literaria de manera amena y con fuertes dosis de ironía. Esa **ironía** que, en nuestra opi-

[1] Las palabras modelo y mímesis tienen significado muy semejante. En efecto, la RAE define modelo como en una de sus numerosas acepciones como "representación en pequeño de alguna cosa" y mímesis como "imitación de la naturaleza". Es decir, en ambos términos está el concepto de imitación o representación simplificada de la realidad: de una parte de la realidad. Por tanto algo de similitud hay entre la literatura, ya sea narración o drama, con el trabajo que yo realizo. A mayor abundamiento, diré que existe un modelo de simulación dinámica usado para fines didácticos nada más y nada menos que sobre Hamlet; y que yo empleo parte de mi tiempo libre en construir uno sobre Tirano Banderas. Si mi escaso ingenio me permite terminar el proyecto iniciado prometo ofrecer dicho trabajo a la consideración de los editores de esta Revista.

nión, rezuma toda su trayectoria creativa.

La primera idea era considerar tres grandes episodios, que se desarrollarían a través de tres monólogos: don Juan Manuel Montenegro, interpretado por Juan Luis Galiardo, hablaría de las relaciones de Galicia con Valle-Inclán, tanto en su vida como en su obra; don Latino de Hispalis, que interpretaría Juan Diego, narraría el papel que Madrid jugó en la vida y la obra de Valle, así como sus numerosos viajes: a Méjico. al frente francés durante la primera guerra mundial, a Roma…; y La Sinibalda/La Pisabien[2] nos explicaría cosas como el papel de Valle en la boda de Anita Delgado o cómo ella le explicaba a don Ramón en las tabernas el argot castizo, que luego este empleara en *Luces* y en *El Ruedo Ibérico*.

Para mantener la cronología de los hechos los episodios no podrían ser secuenciales y habría que intercalar fragmentos entre unos y otros.

Hacía falta un narrador o una narradora que completasen otras facetas de la vida y la obra de Valle y que recitase, o leyese, algunos fragmentos de sus creaciones literarias y algunas de las acotaciones "literarias" del guión.

Desde el primer momento se consideró imprescindible que varios de los principales valleinclanistas fueran entrevistados para dar solidez a lo que se contaba por los personajes literarios y por los narradores. En este sentido se confeccionó una lista de unos veinte expertos, desde la directora de la Cátedra Valle-Inclán, de la Universidad de Santiago de Compostela a catedráticos de diversas universidades e investigadores de diferentes centros de investigación, tanto de España como del extranjero.

Una vez escrito con estos principios el primer borrador del guión, había que seleccionar cómo y donde se grabaría: una primera idea era grabar en croma las diferentes intervenciones tanto de los personajes literarios como las lecturas y recitados de la narradora o del narrador, para luego ilustrar las mismas con planos de los lugares apropiados a lo contenidos de los diferentes parlamentos. Así, tendría que haber planos-recurso de Santiago de Compostela, de A' pobra do Caramiñal, de Vilanova de Arousa, del Monasterio de Armenteira, de Cambados, de Monte Lobeiros, del Pazo de Rúa Nova, y también de Navarra (Valle del Baztán, Estella, palacio de los Argamasilla de la Cerda, en Aoiz, etc.). Naturalmente, no podrían faltar las calles de Madrid, el Ateneo madrileño y algunos de los teatros en los que Valle estrenó o leyó algunas de sus obras (Bellas Artes, Español, Lara, Gayarre, etc.).

Asimismo, se consideraba la necesidad de ilustrar las lecturas de fragmentos y de diversas peripecias vitales con cuadros, recortes de prensa, fotografías y secuencias cinematográficas. Papel importante debían jugar secuencias de otras películas sobre obras de Valle, tales como *Divinas palabras*, *Tirano Banderas* y *Esperpentos*, todas ellas de García Sánchez; *Sonatas*, de Bardem, *Flor de santidad*, de Marsillach, por citar algunos ejemplos de cine basado en las obras de Valle-Inclán. Para la música se proponían ilustraciones de Milladoiro, de Golpes Bajos, de Ketama y otras.

A modo de ejemplos, y en la medida en que partes de este primer guión se han suprimido del segundo borrador y del guión cuasi-definitivo[3], se citan aquí algunos trozos de cada uno de los tres bloques.

Primer episodio

Voz narrador/a.- *La escena se desarrolla en una gran sala de un pazo, adornada con retratos y armaduras. Puede ser una sala del Museo Valle-Inclán de la Puebla del Caramiñal. Don Juan Manuel Montenegro, en la ficción abuelo-tío de Valle-Inclán, es "un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, como los que se conservan en retratos antiguos en las villas silenciosas y muertas que evocan con sus nombres feudales un herrumbroso son de armaduras, rey suevo en su pazo de Lantañón", se cree descendiente de una em-*

[2] Yo fundía en un solo personaje a la hija del capitán Sinibaldo, alias Chuletas de Sargento, con la periodista y florista de "Luces de bohemia", ya que cuando aquella se marcha de su casa se tiene que hacer, para poder subsistir, de vendedora de periódicos (periodista) y vendedora de flores (florista).

[3] Desde el primer momento el director me advirtió que el porvenir del guión de un documental es el cesto de los papeles.

peratriz alemana y presume de tener el único blasón español que tiene metal sobre metal: una espuela de oro en campo de plata, habla de su "nieto" Monchiño, es decir Ramón José Simón Valle Peña.

Voz de Valle-Inclán.-

¡La noche de octubre! Dicen que de luna
Con un viento recio y saltos de mar:
Bajo las estrellas se alzó mi fortuna,
Mar y vientos recios me vieron llegar.

Juan Manuel Montenegro.- Es sorprendente lo que ha conseguido mi nieto Monchiño, hijo de una familia venida a menos, casi arruinada. De niño se pasaba los días



Torre Xunqueiras



Casa del Cantillo, en Vilanova de Arousa

oyendo los cuentos que mi viaje criada Micaela, La Galiana, le contaba al amor de la lumbre para que se durmiese. Años después mi sobrino escribía esto:

La cámara puede recoger el pazo por el exterior, torre, jardines, etc. (rodar en Torre Xunqueiras, en la Puebla del Caramiñal)) y una ventana con un personaje hilando en la rueca a la que se alude el en parlamento que sigue. Ilustraciones de la casa del Cantillo, del pazo del Cuadrante, del pazo de Rúa Nova,…

Juan Manuel Montenegro.- "Tenía mi abuela una doncella muy vieja que sé llamaba Micaela, a la que llamábamos la Galiana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado. De tiempo en tiempo todavía se levantan en mi memoria, y como si un viento silencioso y frío pasase sobre ellas, tienen el largo murmullo de las hojas secas. ¡El murmullo de un viejo jardín abandonado! Jardín Umbrío".

Juan Manuel Montenegro.- Ramón se ha puesto a escribir cuentos basados en aquellos viejos relatos. Dice que



Teatro Español, de Madrid

las cosas no son como son, sino como se recuerdan. Uno de los cuentos que mas me gustó se titula "Mi hermana Antonia", el nunca tuvo una hermana de ese nombre, pero sí una de nombre Ramona…pero qué importa eso.

Juan Manuel Montenegro.- El comienzo del relato siempre gustó mucho en la familia e incluso a la curia arzobispal de Santiago, aunque el resto del libro no les complaciera demasiado, decía así:

Como fondo la Catedral y su capilla de la Corticela

"¡Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo, y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro! Y luego de evocar la vieja capilla de la Corticela, terminaba con una frase algo rara, pues es semejante a la del principio, pero no exactamente igual.

Y terminaba de esta manera: ¡En Santiago de Galicia, como ha sido uno de los santuarios del mundo, las almas todavía conservan los ojos abiertos para el milagro!"

Otro fragmento de este primer episodio es el siguiente:

Fotos de teatros como el Español, el María Guerrero, el Lara y de actores y actrices de la época. Fotos de Cambados y sus pazos, así como de la casa en la que vivió Valle-Inclán en esas fechas.

Juan Manuel Montenegro.- Mi querido nieto Ramón volvió a vivir en Galicia el año 1912, después de pelearse con la actriz María Guerrero y con el engolado de su mari-

do, pésimo actor. Ramón y su corta familia, su mujer Josefina y su hija Conchita, decidieron volver a vivir en Galicia y se alquilaron una casa en Cambados, en donde mis parientes tenían Pazos. Yo creo que la principal razón era que sus escasos ingresos como autor literario no le permitían costearse un piso en Madrid, pero por qué no aceptar que tenía morriña y que echaba en falta la saudade gallega.

Juan Manuel Montenegro.- Al poco de llegar a Cambados fue con su mujer a la romería de San Simón, santo del día en que el nació, y que tenía como tercer nombre en la partida de bautismo: se llamaba Ramón José Simón Valle Peña.

Fondos ilustrativos de las playas de las Sinas y de alguna romería gallega, la isla de Arousa y la ría del mismo nombre.

Juan Manuel Montenegro.- Según contaba su esposa Josefina, en la romería escuchó el romance de un ciego, los ciegos siempre han fascinado a mi nieto, que decía de ellos que ven más que el resto de los mortales. El ciego, con el cartelón y el puntero recitaba el famoso crimen de Ribadumia, que habían perpetrado unos meses antes la mujer de Ramón Cores y sus hijas contra el padre, al que apodaban "El Saltón". El romance empezaba así:

"En la Revolta de arriba
parroquia de Besomaño,
distrito de Ribadumia
y partido de Cambados,
un crimen se cometió
de los que causan espanto.
Al cielo le pido luces
Y a las vírgenes y santos..."

Juan Manuel Montenegro.- Ramón volvió a su casa y se puso a escribir sin descanso una nueva obra de teatro, a la que tituló *El embrujado*. Envió el texto a Don Benito Pérez Galdós, a la sazón director artístico del teatro Español de Madrid. Este le dio largas, y Ramón se enfureció y montó una escandalera en la prensa y en El Ateneo madrileño.

Fotos de Pérez Galdós y el Ateneo Madrileño, por dentro y por fuera.

Juan Manuel Montenegro.- Desde entonces comenzó a llamarle Don Benito "El garbancero", lo que ya habían hecho otros sinvergüenzas modernistas, sablistas y bohemios, a los que mejor habría que calificar de golfemios o poetambres de la Puerta del Sol madrileña.

Fotos de lugares de Navarra como fondo: en especial el monasterio de Aralar, Estella y los palacios de Reparacea, de Argamasilla de La Cerda en Aoiz y de la Jalora.

Juan Manuel Montenegro.- Contaba antes que Ramón se peleó con la María Guerrero, de la que decía que iba por provincias llevándose los cuartos de la gente a base de representar obras teatrales inmundas como *El gran galeoto*, de ínclito Echegaray y otros autores de su cuerda; pero no expliqué el por qué: por una vez creo que Ramón tenía razón, o al menos parte de razón. Ramón había escrito un drama pseudo histórico al que tituló *Voces de gesta* con reminiscencias de un carlismo trasnochado y épico. La función tenía éxito, sin duda el mayor, por no decir el único éxito que tuvo Valle-Inclán en sus estrenos teatrales. Se "hizo" en Madrid, en Valencia, en Barcelona, y cuando llegó a Pamplona, para su estreno en el teatro Gayarre, la María Guerrero se negó a actuar. La excusa era que el estreno podría provocar incidentes de orden público entre carlistas y liberales. Don Ramón montó en cólera y leyó en el escenario del mencionado teatro Gayarre la obra, bien es verdad que escoltado por jóvenes requetés.

Como fondo la plaza del Castillo y el teatro Gayarre.



Palacio de La Jarola (Elvetea)

Juan Manuel Montenegro.- Luego se desquitó contra el malísimo actor que era el marido de la Guerrero, el infumable Fernando Díaz de Mendoza, que era "título" y todo. Después del estreno de *La desequilibrada* de José Echegaray, Díaz de Mendoza, refiriéndose a la protagonista de la función, papel que interpretaba su esposa María Guerrero, decía: "Esta mujer es incomprensible; es de seda con nervios de acero". Entonces don Ramón se puso en pie y, con su característico zetacismo o ceceo, dijo: "¡Puez ezo ez un paraguaz!".

Juan Manuel Montenegro.- No era la primera, ni fue la única vez que Ramón se las tuvo con las compañías de teatro. En Las Palmas de Gran Canarias encerró a su mujer en la habitación del hotel para que no actuase, como actriz que era de la compañía de Matilde Moreno, en una obra del "viejo idiota", como solía llamar a don José Echegaray. Pero esta es otra historia.

Juan Manuel Montenegro.- A los pocos meses de vivir en Cambados una gran desgracia se cernió sobre el matrimonio Valle-Inclán: su primer hijo varón, de nombre Joaquín, murió trágicamente por un accidente estúpido en la Playa de Cambados. Mi nieto se sintió culpable, sin ninguna causa objetiva, de la muerte y escribió una conmovedora carta a Ortega y Gasset en la que le decía:

"Sr. D. José Ortega y Gasset
Cambados, 2 de octubre de 1914.
Queridísimo Ortega: No le escribí antes, porque no

han faltado dolores y desazones. Hace dos días enterré a mi hijito. Dios Nuestro Señor me lo llevó para sí. Ha sido el mayor dolor de mi vida, Yo no sé qué cosa sea la muerte, que se la siente llegar: Mi niño estaba; yo esperaba una desgracia como algo fatal. Ya llegó, y sea sola y acabado. Esto es horrible. ¡Que no sepa usted nunca de ese dolor! La casa se me viene encima, y tampoco quiero, por ahora, volver a Madrid, donde nació mi niño hermoso que se me murió…"

Voz narrador.- Joaquín del Valle-Inclán Blanco está enterrado en la parte derecha del presbiterio de la iglesia-cementerio de Santa Marina de Doza, en Cambados. También



Museo Valle-Inclán, en A Pobra do Caramiñal

está enterrada allí la esposa de Valle-Inclán: la actriz Josefina Blanco Tejerina.

Fotos de las lápidas del niño y de la esposa de Valle-Inclán y del cementerio. Ilustraciones con los lugares más significativos para los valleinclanistas de la Puebla del Caramiñal: el casal de la Merced, la Iglesia de Santiago, el pazo de Couto, la casa-grande de Aguiar, Villa Eugenia y la farmacia de Tato.

Juan Manuel Montenegro.- Después mi nieto decidió hacerse agricultor, y alquiló una antigua propiedad junto a la Puebla del Caramiñal, que todavía hoy se puede ver en semi-ruinas, llamada el Casal de la Merced, en otro tiempo convento de frailes mercedarios desamortizados por el malvado Mendizábal, cuya alma lleve el diablo. Quería hacerse famoso como viticultor y ganadero: un nuevo fracaso económico. Como su amigo el periodista Julio Burrel, que ahora es ministro, le ha creado un cátedra de Estética de las Bellas Artes en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Ramón se puede permitir el lujo de vivir unos meses en La Merced y otros, pocos, en Madrid, pues las clases la imparte en el café de Levante, en donde preside una tertulia de artistas plásticos y literatos.

Voz narrador/a.- Años después puso en boca de su alter ego, el Marqués de Bradomín esta frase: "Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!

Pasamos ahora a incluir algunos fragmentos del

Segundo episodio

Voz narrador/a.- La acción en un viejo café madrileño y en una típica taberna, con mostrador de zinc. El intérprete es Don Latino de Hispalis, un vejete asmático, natural de Sevilla, o Hispalis dicho en latín. Don Latino acaba de ser despedido de la redacción de El Abanderado de las Hurdes por publicar un artículo relacionado el asesinato de Dato con el del político socialista alemán Ratheneau. El artículo, que se titulaba "¿Para cuando son las reclamaciones diplomáticas?", ha sentado mal en el gobierno que preside el general Primo de Rivera. Don Latino ahora hace recados para otro diario, El Popular y vende folletones de literatura por entregas.

Imágenes de redacciones de periódicos de la época y de los personajes aludidos: Echegaray, Isabel II, Benavente, Madama Blavasky, etc. Ilustraciones de tabernas antiguas de Madrid, de redacciones y fachadas de periódicos y de cafés de los años 1920. También cuadros de los pintores a los que se alude más adelante.

Don Latino de Hispalis.- Mi antiguo director decía que yo estaba algo contaminado por los modernistas y que mis artículos eran fuego de virutas por aquellas metáforas que utilicé para el sonido del teléfono: "el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático".

Ahora me veo humillado y degradado, yo que tuve el privilegio de conocer a su majestad la reina Isabel II en su destierro en París, yo que alterné con las primeras figuras de la política y la cultura, con autores de teatro famosos, como Echegaray, Benavente, Arniches, Muñoz Seca y los Quintero, con poetas como Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, con pintores como Picasso, Solana, Romero de Torres. Yo que cultivé el teosofismo y que tuve amistad íntima con madame Blavasky.

Yo, que me gano la vida con más esfuerzo que haciendo versos, vendo folletones como *El hijo de la difunta* y otras truculencias por el estilo, le he dicho a don Ramón: ¡las letras son colorín, pingajo y hambre!

Don Latino de Hispalis.- Tengo que reconocer que su Católica Majestad, Isabel II, era algo "pendona" y comprendo que mi amigo Ramón del Valle-Inclán, haya llamado a la Señora "bombona" y que "cuando ríe, un temblor cachondo le baja del papo al anca fondona de potra real". Ha publicado una obra de teatro, que ha titulado *Farsa y licencia de la reina castiza*, en donde mantiene que su Santidad Pío IX concedió "licencia" a su Majestad la Reina para que tuviese relaciones carnales fuera del matrimonio; eso sí, contra el donativo de dos millones de reales. Valle dice que a eso alude la palabra "licencia" que aparece en el título de su obra y que ha leído documentos oficiales que avalan todo lo que cuenta, ¿será verdad? Dice que no inventa nada, que todo lo ha leído en los libros de historia o en la prensa, pero hay maneras y maneras de contar las cosas. Ha tenido la osadía de dedicar la obra con un autógrafo a Alfonso XIII, en donde escribe: "Señor, tengo el honor de enviarle este

libro, estilización del reinado de vuestra abuela doña Isabel II, y hago votos para que el vuestro no sugiera la misma estilización a los poetas del porvenir".

Don Latino de Hispalis.- Voy a contarles cómo conocí a Valle-Inclán. La primera vez que vino a Madrid este Valle-Inclán se alojó en el piso de un conocido de su familia, el doctor Rodríguez Carracido, en la calle Mayor. Venía con un nombramiento de conservador de la catedral del León, una de las varias bicocas que tuvo en su vida: naturalmente, no le duró demasiado tiempo, porque se negó a ir a aquella ciudad. Poco tiempo estuvo en la casa de Carracido, pues el médico le echó de su casa. Según decían las malas lenguas Valle le tiraba los tejos a la esposa del doctor. Esta fama de "ligoncete" de Valle ya la traía de Pontevedra; algunos contaban que se había insinuado a la mujer de Echegaray, a la que conoció cuando don José veraneaba en Marín, pequeño pueblo cercano a Pontevedra y que por eso Valle-Inclán siempre le tuvo mucha inquina al premio Nóbel. Estos amores frustrados los empezó a contar Valle-Inclán en una novela inconclusa *El gran obstáculo*, y también alude a ellos en la *Sonata de verano*, en su autobiografía y en otras narraciones cortas.

Don Latino de Hispalis.- Después Valle se alojó en una buhardilla de mala muerte en la calle Calvo Asensio, en el madrileño barrio de Arguelles, que entonces era un barrio marginal construido sobre unos antiguos cementerios. Don Ramón y yo nos conocimos en el viejo café "El gato negro", en donde pontificaba Benavente, y al que Valle fue a pedirle trabajo como actor, como contaré más adelante.

El guión más adelante dice:

Fotogramas de la película Luces de Bohemia, así como imágenes de el Viaducto, el callejón de Álvarez Gato, la chocolatería modernista- es decir, la chocolatería del Pasadizo de San Ginés-, el Pretil de Los Consejos y Casa Ciriaco.

Don Latino de Hispalis.- Yo le he dicho a don Ramón que escriba todo esto en una novela, y me ha contestado que lo que hemos visto y vivido no es una novela, ni una tragedia, sino un esperpento y ha escrito una obra de teatro en la que cuenta la tragedia bufa de España y la ha titulado *Luces de bohemia*. La primera acotación dice así: "la acción se desarrolla en un Madrid brillante, absurdo y hambriento" y la acción consiste en un viaje por el Madrid bohemio, que dura poco más de una noche y en el que no faltan ni Rubén, al que todos llamábamos el cerdo triste, ni Bradomín, ni políticos como Maura y Romanones, ni toreros como Joselito y Belmonte, ni cantantes como la Pastora Imperio y la Bella Otero; y por supuesto salimos los epígonos del cotarro modernista, como mis amigos Dorio de Gádex, que dice ser hijo del propio Valle-Inclán, Pedro Luis Gálvez, que siempre tiene a punto una frase provocativa, como aquella que dice: ¡cómo fuera de casa en ninguna parte! Y Buscarini "inventor del top manta" en la Puerta del Sol de Madrid. Tampoco se ha olvidado de los anarquista como Ernesto Bark, al que rebautiza como Basilio Soulinake, que se ha molestado por la forma en que lo ridiculiza don Ramón y cuando se han encontrado por la calle de Alcalá, Ernesto Bark, alias Basilio, ha sacado el bastón; pero también pone en solfa a las floristas, a los borrachos como Zacarías, que suele saludar a don Ramón con la frase "cráneo previlegiado", y a taberneros como Venancio, al que todos llamamos Pica Lagarto, que tiene su clásico laurel en la calle de la Montera. Hay que reconocer que el título no puede ser más irónico: *Luces de bohemia*, cuando los bohemios nos movemos solo de noche y en Madrid no hay muchas luces. Valle-Inclán ha dicho que la bohemia es espuma de champagne y fuego de virutas y que toda la crítica literaria se puede hacer con solo dos palabras: Rubén, ¡admirable!, Echegaray, ¡imbécil!

Finalmente, se insertan algunos párrafos del

Tercer episodio

Voz del narrador/a.- La acción en una taberna y por las calles del viejo Madrid. La Sinibalda, hija del que fuera correveidile del general Primo de Rivera, el capitán Sinibaldo, alias Chuletas de Sargento, así apodado por haber dado criadillas de prisioneros como rancho a la tropa durante la guerra de Cuba, que explotaba a su hija sexualmente y que liquidó al viejo verde Don Joselito, alias el Jalón, que era amante de la hija. Después de una bronca monumental con el padre, la Sini se ve en la calle y se dedica a vender flores, lotería y periódicos. Ella dice que es periodista y florista. Unos la llaman la Pisabien y otros Ojo de plata, por ser tuerta. El ojo lo perdió en una refriega en la Cibeles, consecuencia de una manifestación contra el general Primo de Rivera y Orbaneja.

La Pisabien.- *(piensa para sí)* Yo que he ido a escuela de ursulinas y que conozco las obras de los principales autores europeos me veo obligada a vender lotería, flores y periódicos, por las desgracias que me trajo el sinvergüenza de mi padre, al que todos llamaban Capitán Chuletas de Sargento. He pensado entrar de suripanta en uno de los teatritos dedicados al género ínfimo, pero me dijeron que canto muy mal, ¡cómo si eso fuese lo importante en esa clase de espectáculos! ¡Allí solo se va a copear, bailotear y jaripear!

Imágenes de vendedoras de flores y loteras en la Puerta del Sol.

La Pisabien.- *(vocea)* ¡El 5775, capicúa, mañana sale!

La Pisabien.- Un décimo de este número lo tengo apalabrado con don Ramón, pero como anda flojo de numerario no sé si se quedará con el papel. Este don Ramón, con los buenos papiros de piel de contribuyente que gana, no sé cómo siempre está afónico (esto es: sin dinero). Le he dicho que para comprar lotería es necesario apoquinar tres melopeas.

La Pisabien.- Desde hace unos meses don Ramón está siempre preguntándome frases y decires de los que empleamos las que nos ganamos el pan haciendo la jarra, y las apunta en un cuadernito para luego usarlas en sus escritos. Hoy le he explicado lo que significa "un cabrito viudo" y "recibir la visita del nuncio".

La Pisabien.- Yo conocí a Don Ramón en la taberna

de Pica Lagartos, en donde mi morganático se junta con otros andovas y juegan al mus, y en donde se dedican a planear fechorías. De una de ésta ha ido a parar a la cárcel y está esperando que lo ajusticien por haber asesinado a un compañero de juegos y francachelas del general Primo de Rivera. Don Ramón ha escrito unos versos contra la pena de muerte y mañana publica la prensa su poema garrote vil, que dice así:

Existe una versión de este poema recitado por Adolfo Marsillach. Ilustrado con el cuadro Garrote Vil de Ramón Casas.



Garrote vil, de Ramón Casas

Voz narrador/a o Voz de Adolfo Marsillach.-
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Canta el martillo,
el garrote alzando están,
canta en el campo un cuclillo,
y las estrellas se van
al compás del estribillo
con que repica el martillo:
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!
El patíbulo destaca
trágico, nocturno y gris,
la ronda de la petaca
sigue a la ronda de anís,
pica tabaco la faca
y el patíbulo destaca
sobre el alba flor de lis.
Áspera copla remota
que rasguea un guitarrón
se escucha. Grito de jota
del morapio peleón.
El cabileño patriota
canta la canción remota
de las glorias de Aragón.
Apicarada pelambre
al pie del garrote vil,
se solaza muerta de hambre.
Da vayas al alguacil,
y con un rumor de enjambre
acoge hostil la pelambre
a la hostil Guardia Civil.
Un gitano vende churros
al socaire de un corral,
asoman flautistas burros
las orejas al bardal,
y en el corro de baturros
el gitano de los churros
beatifica al criminal.
El reo espera en capilla,
reza un clérigo en latín,
llora una vela amarilla,
y el sentenciado da fin
a la amarilla tortilla
de yerbas. Fue a la capilla
la cena del cafetín.
Canta en la plaza el martillo,
el verdugo gana el pan,
un paño enluta el banquillo.
Como el paño es catalán,
se está volviendo amarillo
al son que canta el martillo.
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!

Fotos del antiguo frontón en la Plaza del Carmen y del antiguo Teatro Apolo.



Teresa Wilms Montt

La Pisabien.- Hace años desde que don Ramón venía al cabaret en el que cantaban las hermanas Delgado y se hizo de casamentero para que la pequeña, Anita, apenas una jovencita de dieciséis años, se casara con el maharajá de Kaphurtala. Yo llevaba y traía las cartas. Y en una de esas cartas leí que Don Ramón pedía para él una condecoración con derecho a banda e insignias: siempre fue muy bromista este hombre.

Fotos y retratos de Teresa Wilms Montt y de su libro de poemas Anuarí. Ilustración musical de grupo musical Ketama.

La Pisabien.- Años después empezó a tontear con una jovencísima poeta chilena, Teresa de la Cruz se firmaba, aunque en realidad, según decía los periódicos, se llamaba Teresa Wilms Montt. Se veían en el café "El Gato negro", en donde tenía tertulia con don Jacinto Benavente. Valle discreteaba con ella y hasta le escribió el prólogo de

un librito de versos, que la chica había escrito en recuerdo de un joven poeta argentino cuyo pseudónimo era *Anuarí*, el título del libro. Después, Teresita se fue a París y murió trágicamente; estaba muy deprimida porque no le dejaban ver a sus hijas. Mucha gente decía que el primer poema de *La pipa de Kif* estaba dedicado a Teresa y que por eso sus versos finalizaban con:

"¡Ya puede tentarme la reina del Chic,
no dejo la capa y le hago la +!".

La Pisabien.- Ahora resulta que un grupo musical, Ketama, ha puesto música a alguno de estos poemas, como el que se titula "La tienda del herbolario", que contiene versos tan provocadores como estos:

"Yerbas del hombre de la montaña,
el Santo Oficio te halló en España.
Cáñamos verdes son de alumbrados,
Monjas que vuelan y excomulgados"

Fotos de Tórtola Valencia y del estreno de Divinas Palabras, con escenografía de Castelao y Bertolucchi.



Mimí Aguglia

La Pisabien.- Otras noches Don Ramón iba a ver bailar a Tórtola Valencia: decía que en la danza se da la sublimación de todas las bellas artes. Don Ramón siempre despotricaba contras los estrenos de sus obras de teatro, que por lo demás eran fracasos continuos. Cuando la Xirgu le estrenó *Divinas palabras*, con dirección escénica de Rivas Cherif y escenografía de Castelao, don Ramón declaró al día siguiente que el actor principal, Enrique Borrás, había interpretado su papel como si fuese el cardenal Segura en lugar de un humilde sacristán de aldea.

Fotos de Mimí Aguglia y algunos teatros antiguos de Barcelona.

La Pisabien.- Solo en una ocasión escuché al insigne Valle-Inclán alabar a una actriz y fue a la temperamental siciliana Mimí Aguglia, que provocó no pocos escándalos con sus romances apasionados con algunos actores y que acabó haciendo películas del oeste en Hollywood ¡Cómo hizo la Aguglia el personaje de la Pepona en *La cabeza del Bautista*!, esa función en la que Don Ramón convirtió en esperpento el mito de Salomé. Yo lo sé porque le llevé flores al escenario. Decía don Ramón que fue el único montaje de una obra suya que le satisfizo plenamente.

Después de leer el guión el director dijo que con este texto, de unas setenta y cinco páginas, se podrían hacer tres largometrajes. Y aunque no lo dijo, porque es extremadamente educado, dejó entrever que había exceso de literatura: ¡vamos que era poco cinematográfico!

Como ventaja, la producción de este documental era razonablemente barata, ya que no exigía rodar con los actores en escenarios reales. Sin embargo, los productores Gona, García Sánchez, Galiardo y Juan Diego se entusiasmaron con la idea del documental y gracias al esfuerzo generoso de todos, desde el director a los diferentes técnicos que hacen posible una película, se pasó a considerar un nuevo guión mucho más ambicioso y costoso.

En primer lugar se diseñó un documental formado por ocho bloques, que se titulaba provisionalmente *La vida y la obra de Valle-Inclán en ocho bloques*. Estos bloques era: 1) Galicia; 2) el periodismo; 3) el teatro; 4) la máscara y el rostro; 5) la tertulia; 6) el poeta; 7) lo esperpéntico; y, 8) la madurez y la república. Cada uno de los cuales se desarrollaría de manera diferente. Por otra parte, los monólogos de Montenegro y don Latino se convirtieron en diálogos entre don Juan Manuel y el Marqués de Bradomín, que interpretarían Juan Luis Galiardo y Juan Diego, respectivamente. Cuando éstos experimentados actores leyeron este segundo borrador me advirtieron que en ocasiones no "veían" claras las preguntas y respuestas y que les parecía más apropiado "hablar con la cámara". Eran los restos que quedaban en algunos de los monólogos transmutados en diálogos. Gracias a la buena voluntad de ellos y del director se pudo corregir este lapsus.

El bloque uno se desarrollaba a modo de diálogo entre Montenegro y Bradomín, con

un narrador que introducía la importancia de Galicia en la vida y la obra del autor arousano. A lo largo de este bloque se dialogaba sobre las obras de ambiente galaico, sobre la trilogía de la guerra carlista y el controvertido asunto del carlismo o tradicionalismo del propio autor y se terminaba con el entierro en el cementerio de Boixaca y la anécdota del personaje que se cuenta que arrancó el crucifijo de la tapa del ataúd de Valle, tratando de cumplir la voluntad de éste de que su entierro fuera civil.

El segundo bloque, cuyo tema era el periodismo, se introducía con un narrador y se completaba con noticias de prensa que o eran reales o reflejaban anécdotas y peripecias sucedidas. Por ejemplo, las alusiones a los manejos de Valle en la boda de Anita Delgado se resolvían con esta noticia de periódico:

> -*El Heraldo de Madrid*, mayo de 1906: Ha trascendido la noticia de que el eminente autor de las Sonatas ha dirigido una carta la maharajá de Kaphurtala en la que especifica las condiciones de la pretendida boda de dicho príncipe con la jovencísima Anita Delgado, del dúo Las Camelias. Anita baila todos los días, junto con su hermana, en las noches musicales del Kursaal ¿Habrá al final himeneo?

El incidente que costó la pérdida de brazo a Valle se contaba así:

> -*El Imparcial*, abril de 1899: Se rumorea que hace unos días hubo una agria disputa en el café de la Montaña de la Puerta del Sol. Parece ser que el periodista Manuel Bueno discutió con Valle-Inclán acerca de si se verificaría o no un duelo entre dos jóvenes pintores. A consecuencia de la riña a Valle-Inclán le han tenido que amputar el brazo izquierdo.

El mismo procedimiento servía para narrar la boda de Valle con Josefina Blanco, las polémicas con los antimodernistas o los encarcelamientos decretados por la dictadura de Primo de Rivera y Orbaneja. Y de esta guisa hasta otras ocho o diez "noticias" más.

El bloque tres tenía como tema el teatro. Comenzaba, con una voz de narrador/a, que decía esto: "La vida de Valle-Inclán está íntimamente relacionada con el teatro. Decir Valle-Inclán es decir teatro. Cuando era un niño intentó representa en la escuela de su pueblo natal *El puñal del godo* de Zorrilla, con gran escándalo del cura del pueblo. Al poco de llegar a Madrid, en 1898, debutó como actor en *La comida de las fieras* de Benavente. Allí conoció a la que luego fue su esposa, la actriz Josefina Blanco. En el mundo del teatro Valle-Inclán hizo de todo y siempre sin éxito: fue actor, adaptador, traductor, director de escena, escenógrafo, productor teatral, con el Cántaro Roto, marido de una actriz y, por supuesto, autor de comedias. De las veintitrés obras teatrales que compuso, estrenó diecisiete: con todas cosechó fracasos más o menos estrepitosos, salvo quizá con *Voces de gesta* y con *Cuento de abril*. Solo una de sus obras fue montada a su plena satisfacción: *La Cabeza del Bautista*... En el pasado siglo Valle-Inclán es, junto a Bertolt Brecht, Artaud, Ionesco y Beckett, uno de los autores que renovó el teatro mundial. Valle-Inclán se adelantó a su tiempo e hizo auténticos guiones cinematográficos con muchas de sus obras. Fue espectador curioso de las proyecciones del cine de su tiempo, del que dijo que el teatro debería aprender muchas cosas.

A Valle le gustaba mucho el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. En una ocasión, en el teatrito de los Baroja, que se llamaba El Mirlo Blanco y cuyas funciones se daban en el salón de su propia casa, Valle montó esta obra e hizo de Dª Brígida, con sus barbas y todo.

Este bloque se completaría con fragmentos de diferentes representaciones teatrales de obras de Valle-Inclán, tales como *Farsa y licencia de la reina Castiza*, por la compañía Histrión Teatro, "Retablo Valle-Inclán", del Teatro del Repartidor, de "Tirano Banderas", de la producción de Tomás Gayo, de "Los cuernos de don Friolera", de Ángel Facio y otras. Finalmente se proponía grabar pequeños fragmentos de "Cara de Plata", de "La cabeza del dragón", y de "¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?" interpretados por actores jóvenes que se incorporarían al reparto del documental.

El bloque cuatro se titulaba *La máscara y el rostro*, rememorando la obra de Luigi Chiarelli. Se trataba de reflejar las opiniones que sobre don Ramón habían expresado diferentes autores coetáneos. Esto se podría resolver con diferentes voces en *off* o mediante actores en *on*, cuyo rostro se asemejase a los escritores o pintores que opinaban sobre Valle-Inclán. Ramón Gómez de la Serna dijo de don Ramón que era la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá. Sin embargo, Valle-Inclán nunca se puso máscara y siempre dijo lo que pensaba. Veamos algunos ejemplos, algunos de los cuales se han mantenido en la versión que se secuenció para el rodaje:

Pío Baroja.- Valle-Inclán mentía con una tranquilidad admirable, y se creía un discípulo aventajado de Maquiavelo y del divino César Borgia. A ser ciertas la mitad de las cosas que contaba de su vida fuera hombre más emprendedor que Pizarro, más cínico que el Marqués de Sade, más aventurero que Cellini, más seductor que don Juan. Habló mal de Echegaray, de Galdós, de Benavente. Ninguno de ellos se mostró contra el. Insultó a Díaz de Mendoza y a su esposa María Guerrero. La única vez que hablé con estos cómicos en San Sebastián se expresaron con gran prudencia sobre don Ramón. Lo único que encontraba extraordinario en este escritor era el anhelo que tenía de perfección en su obra. Si hubiera vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque lo la hubiese estimado más de diez o doce personas, hubiera abandonado sus viejas recetas y hubiese ido a lo nuevo, aun a riesgo de quedar en la miseria.

Corpus Barga.- Don Ramón ha hecho a París su primer viaje cuando la gran guerra. Toda la familia Chaumié deseaba conocerle en persona. La madre acababa de releer *Romance de lobos*. Y estaba impresionada con esos lobos cristianos, entregados a los siete pecados capitales.

— ¿Son todavía así los hombres de su país?—le preguntó madame Chaumié a Valle-Inclán.

—Señora —repuso Valle-Inclán con su gesto más noble—, el personaje principal era mi abuelo.

Max Aub.- La novela española e hispanoamericana "Tirano Banderas" bastaría para reivindicar toda una época que se suele tener en poco desde el ángulo de la narración. ¿Hasta qué punto están allí las raíces de don Martín Luis de Guzmán y de don Miguel Ángel Asturias? En diez años —de 1918 a 1929—, Valle-Inclán revoluciona todos los géneros.

Se pueden insertar estos versitos; bien, cantados como corrido mexicano, bien recitados:

De Salamanca-Iraqueta
Hay quince leguas a León
Fue donde perdió el brazo
El general Obregón.

El primero de diciembre
Contenta estaba la gente,
El manquito de Celaya
Ya era nuestro presidente.

Hoy 17 de julio
Llegó aquí en un gran avión,
Como a las tres de la tarde,
El general Obregón.
Pronto le reconocieron,
Gómez, Vidal y Serrano,
Pues enseguida notaron,
que le faltaba una mano

En el bloque cinco se trata el tema de Valle-Inclán y las tertulias. El asunto lo introduce un narrador/a con este texto:

"La tertulia literaria aparece en el siglo XVIII como una alternativa a los salones reales y a las tertulias de sacristía. La más famosa de esas tertulias fue la de la Fonda de San Sebastián, cerca de la actual iglesia madrileña de ese nombre. Durante el siglo XIX y primeros años del XX las tertulias se generalizan, sobretodo en los cafés. Hubo algunas notables en domicilios particulares, como la de los Muruais en Pontevedra, la de Ruiz Contreras en Madrid. También las hubo en reboticas. Valle-Inclán fue asiduo del café, y, por tanto, de las tertulias. Recorrió las del café Madrid, El Gato negro, Fornos, el café de la Montaña, la de la Horchatería Candelas y tantas otras; pero en la década de los años diez a veinte la de café Nuevo Levante fue su tertulia por antonomasia. En los años treinta se repartió entre el Lión d'Or y el Regina. Mientras vivió en La Puebla del Caramuñal no dejó de frecuentar la tertulia de la Farmacia de Tato. En esas tertulias se hablaba de todo y ocurrieron muchas anécdotas, algunas de las cuales vamos a presenciar".

Fotos de estos viejos cafés y el cuadro de Solana "La tertulia de Pombo".

Una noche en el café Regina un contertulio comenta que a consecuencia de un accidente de coche el diputado Pérez ha quedado medio tonto. ¡Pues ha salido ganando!, exclama Valle-Inclán, ¡antes era tonto por completo!.

Otra anécdota:

Una tarde explicaba Valle-Inclán que solo los animales que comen carne son agresivos, como el tigre y el león. Un tertuliano le rebate: ¿Y el toro de lidia, don Ramón? Ese come hierba seca, que es como la cecina, contestó imperturbable.

Voz en off.-
En Bombay dicen que hay

Terrible peste bubónica
Y Urrecha hace aquí la crónica
De un drama de Echegaray,
¡mejor están en Bombay!

El bloque sexto se denomina *El poeta*. El narrador/a dice:

"Valle-Inclán es ante todo un poeta, un poeta que a veces escribe en prosa y otras en verso. Que escribe casi todo en castellano; pero también compone poemas en gallego. *La lámpara maravillosa*, que subtituló *Ejercicios espirituales*, es un tratado de estética escrito en una delicada prosa. *Flor de santidad* es una novela en lenguaje poético. Don Ramón del Valle-Inclán en su libro *Claves líricas* recoge en tres poemarios, *Aromas de leyenda*, *El pasajero* y *La pipa de kif*, lo fundamental de su producción poética en verso. *Aromas de leyenda* glosa tradiciones gallegas con un tono arcaizante. *El pasajero* es la culminación de *La lámpara maravillosa*", obra en la que el poeta-peregrino se muestra más intimista.

El exterior del Museo de la Puebla del Caramiñal.

Voz en off narrador/a.-
Karma
Quiero una casa edificar
como el sentido de mi vida,
quiero en piedra mi alma dejar
erigida.
Quiero mi honesta varonía
transmitir al hijo y al nieto,
renovar en la vara mía el respeto.
Quiero hacer una casa estoica
murada en piedra de Barbanza,
la casa de Séneca, heroica
de templanza.
Y sea labrada de piedra,
mi casa Karma de mi clan,
y un día decore la hiedra
SOBRE EL DOLMEN DE VALLE-INCLÁN.

Fotogramas de cine expresionista alemán. Sobre el fondo del cuadro Garrote Vil de Ramón Casas.

Voz Narrador/a.- En La pipa de kif, Valle-Inclán se ha convertido plenamente al expresionismo y con trazos gruesos y pleno de ironía no tiene empacho de hablarnos de sus conocimientos de los alucinógenos y otras drogas, que desde muy temprano consumió en parte por prescripción médica, para combatir los terribles dolores de sus varias enfermedades, y en parte buscando inspiración, como lo hicieran en el siglo anterior Baudelaire, Verlaine y tantos otros escritores y artistas plásticos.

El bloque séptimo se destina a *Lo esperpéntico*.

Voz narrador/a.- Con palabras de los profesores Cardona y Zahareas puede decirse que "el esperpento sea tal vez la primera tentativa en España de convertir las dispersas tendencias de lo grotesco en una categoría literaria con todo lo que esto implica: una teoría de lo absurdo, una técnica acertada de la deformación caricaturesca, una visión enajenada de la condición humana, y una integración de ficción e historia".

Lo que sigue se puede substituir por el correspondiente fragmento de las conferencias que Zamora Vicente pronunció en 1986 en la Fundación Juan March.

Voz narrador/a.- En palabras del profesor Alonso Zamora Vicente, el esperpento es como un periódico arrugado que se ha arrojado al suelo, que se ha pisoteado, y que al volver a desplegarlo todas las noticias siguen allí pero deformadas.

Este bloque quedaría incompleto sin una escena de *Luces de Bohemia*. En efecto, se ha seleccionado la conocidísima escena duodécima de *Luces de bohemia*; pero se ha extractado, con el fin de que no fuese demasiado larga.

Por último, el bloque octavo se denomina *Sobre la madurez y la república*.

Voz narrador/a.- Don Ramón del Valle-Inclán fue una persona en constante renovación. Ha sido uno de los pocos artistas de cuya obra se puede decir que lo último fue mejor que lo primero. Sin rupturas bruscas, la creación literaria de Valle-Inclán evoluciona del modernismo esteticizante al esperpentismo feroz. Algo similar ocurre con su ideología: desde su carlismo inicial evoluciona a una mezcla de anarquismo y socialismo.

Voz en off de Valle-Inclán.- Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo, Don Ramón del Valle-Inclán. Estuvo el comienzo de mi vida llena de riesgos y azares. Fui hermano converso en un monasterio de cartujos, y soldado en tierras de la Nueva España...

El bloque se monta como una entrevista en la que dos periodistas hacen preguntas "reales" a Valle-Inclán y éste contesta con respuestas obtenidas de entrevistas y de conferencias "reales".

La entrevista tiene lugar en dos o tres escenarios: la cacharrería del Ateneo Madrileño, el Derby, en Santiago, el Casino de Santiago u otros. En medio de la entrevista se pueden incluir estos gritos:

La florista.- ¡La vara de nardos! ¡El 5775, mañana sale!

Un tertuliano.- ¡Viva la bagatela!

Un tertuliano.- ¡En la docta casa no se pueden decir esas atrocidades!

Un tertuliano.- ¡Las letras son colorín, pingajo y hambre!

Entrevistador 1.- Don Ramón si le parece podemos hablar de su teatro.

Valle-Inclán.- Yo no he escrito ni escribiré nunca para el teatro ¿Para qué? Los actores españoles solo saben gritar; no hay intérpretes. "Vengo de pasear por la Castellana" se puede decir de muchas maneras y en todos los tonos. Eso cualquiera lo dice. Pero el "¡Demasiado tarde!", de Hamlet, es muy difícil de lanzar. Se necesita un gran actor.

Entrevistador 2.- Don Ramón ¿le gusta a usted el teatro de Shakespeare?

Valle-Inclán.- En tiempos lo tuve por mi maestro: Shakespeare empezó a escribir Hamlet, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. "A esta mujer hay que enterrarla", se dijo sin duda. ¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico. Allí llevó Shakespeare la acción, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio Shakespeare se dijo: "Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos dos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa, lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: un cráneo". Y de ahí surgió la admirable situación de Hamlet.

Entrevistador 1.- ¿Cómo será el teatro del siglo XXI?

Valle-Inclán.- ¡Si lo supiera lo estaría haciendo! El teatro ha de conmover a los hombres o divertirles: es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos autores e intérpretes, viciados por un teatro de camilla, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo...

Incluir secuencias de cine mudo.

Entrevistador 2.- Si le parece podemos pasar a otro asunto ¿Cómo ve usted el estado de la narrativa actual en España?

Valle-Inclán.- La línea de la capacidad literaria de España se podría pintar en uno de esos cuadros de simple perspectiva en que se ven penitentes encapuchados con un cirio en la mano. Primera procesión: la de los literatizantes sentimentales del villancico y la petenera, lagrimitas de cristal y "cante jondo", Murillo y Salzillo. Segunda procesión, coge desde Despeñaperros al Moncayo, desde el alcalaíno Cervantes al aragonés Goya. No llevan la velita rizada sino un gran cirio amarillo en la mano. Tercera procesión: la de los hombres atlánticos ¡también llevan una luz, o parece que la llevan! Pero saldrá el sol y se apagará la luz, que no era de cirio sino de imaginaciones. Era la luz de la "Santa Compaña".

Entrevistador 1.- ¿Qué puede decirnos de ese nuevo género que usted ha bautizado como esperpento?

Valle-Inclán.- Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos", el género literario que yo bautizo con el nombre de "esperpentos".



Fotograma de *Nosferatu*

Entrevistador 1.- ¿Puede ponernos un ejemplo?

Valle-Inclán.- Imagine Vd. un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por le estilo de los del teatro de Echegaray ¿Supone usted esta escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso cruel... Para el espectador una sencilla farsa grotesca. Eso es el esperpento.

Entrevistador 2.- Próximo el centenario del Quijote, ¿qué puede decirnos de esa novela?

Valle-Inclán.- España no es un país de Quijotes. No, el español no es don Quijote, ni siquiera es Sancho, que alguna vez sabe tener para los sueños y las aventuras de su señor, una amorosa piedad. El español es Ginesillo de Pasamonte, en los galeotes.

Entrevistador 1.- Hablemos ahora de la situación política. ¿Qué opina usted de la polémica nacionalismo frente a centralismo?

Valle-Inclán.- Lo que tengo por contrario a la unidad de España es el centralismo actual, al que hay necesidad de matar. Hay que dar independencia y capacidad a las regiones para que puedan desenvolver sus energías. Lo demás es querer, no la verdadera unidad, sino la muerte de España.

Entrevistador 1.- ¿Se puede decir, entonces, que es usted federalista?

Valle-Inclán.- Nadie que conozca la Historia española dejará de serlo, porque España es, históricamente considerada, una federación de hecho, donde hay regiones, como Navarra, de las que debían tomar ejemplo todas las demás.

Entrevistador 2.- Don Ramón ¿puede comentarnos la situación actual de la pintura en España a la luz de la reciente exposición de Bellas Artes?

Valle-Inclán.- Julio Romero de Torres presenta cinco cuadros, y cualquiera de ellos es algo desusado en la pintura española y superior a todo cuanto aparece en la Exposición. Julio Romero de Torres sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos: Nada es como es, sino como se recuerda



Amor sagrado y amor profano, de Romero de Torres

Entrevistador 2.- ¿Y que le han parecido los cuadros de Santiago Rusiñol?

Valle-Inclán.- Confieso que allá en tiempos he sido un grande y ferviente admirador de Santiago Rusiñol. Aquellos "Monjes de Monserrat" que presentó hace años, fueron algo desusado y único entonces, y todavía siguen siéndolo.

Incluir cuadros de los pintores citados.

Entrevistador 1.- Don Ramón ¿que opinión le merecen los oradores en el Congreso de los diputados?

Valle-Inclán.- La mengua de nuestra raza se advierte con dolor y rubor al escuchar la plática de aquellos que rigen el carro y pasan coronados al son de los himnos. Su lenguaje es una baja contaminación: francés mundano, inglés de circo y español de jácara. El romance severo, altivo, grave, sentencioso, sonoro, no está ni en el labio ni en el corazón de donde fluyen las leyes.

Entrevistador 2.- ¿En qué trabaja ahora?

Valle-Inclán.- Acabo de terminar mi novela Tirano Banderas. Lo que he escrito hasta ahora es musiquilla de violín y mala musiquilla. Tengo iniciada la serie de "El Ruedo ibérico". Mi próxima estancia en Roma como director de la Academia de España me vendrá bien para documentarme. El asunto tiene que ver con la influencia del Vaticano en nuestra política. Salen en el libro personajes que vivieron en Roma y ejercieron una gran influencia en la historia de aquel tiempo. Sor Patrocinio y el padre Claret, ¿qué son, en la corte isabelina, sino una hijuela de Roma? …En el siglo XIX la historia de España la puedo escribir don Carlos; en el siglo XX la está escribiendo Lenin…Pero no sé, no sé...

Junto a todo lo narrado, se grabarían entre-



Monjes de Monserrat, de Rusiñol

vistas a varios expertos valleinclanistas. La lista inicial consideraba unos veinte. Dado que el tema que cada experto abordaría en las citadas entrevistas no podía conocerse con precisión de antemano –aunque había un listado previo de temas a tratar- no se podía adscribir a cada bloque en contenido de las mismas. La idea era segmentar las preguntas y respuestas por temas e incrustarlas en el bloque que pareciese más afín.

El final era una mano de Valle-Inclán que escribe en el mantel de papel, en el café Derby de Santiago, el testamento poético:

Voz de narrador/a.-
Te dejo mi cadáver, reportero.
El día que me lleven a enterrar
fumarás a mi costa un buen veguero,
te darás en «La Rumba» un buen yantar
Y luego de cenar con mí fiambre,
adobado en tu prosa gacetil,
humeando el puro, satisfecha el hambre,
me injuriará tu dicharacho vil.

Como habrá deducido el lector que haya llegado hasta aquí, también este guión era demasiado largo y poco plástico para el cine. De manera que el director me aconsejó determinados cortes. Por otra parte, era necesario secuenciar el guión a efectos de plantear el plan de rodaje. Se identificaron cuarenta y dos secuencias, de las cuales unas doce eran planos-recurso, por tanto de fácil rodaje. Pero cuando se empieza a rodar el equipo se encuentra con la enorme capacidad de improvisación que tiene José Luis García Sánchez, capaz de absorber cuanto de novedoso sale al paso. Y se añaden nuevas secuencias. Por ejemplo, el grupo de teatro La Cacharrería de El Ateneo ensayaba una dramaturgia de *El Ruedo Ibérico*: pues se incorpora una escena del ensayo y más tarde se pide a los actores, que se conviertan en personajes de los años veinte y desarrollen una parte del bloque dedicado a la tertulia y a las anécdotas. La más sorprendente de estas improvisaciones fue cuando los profesores Hormigón y Rubio Jiménez empezaron a preguntar a Valle-Inclán, sentado en su mesa de despacho como presidente del Ateneo, algunas de las cosas que ellos, expertos valleinclanistas, hubieran querido preguntar a don Ramón y éste, encarnado por Xerardo Pardo de Vera, comenzó a responder como lo hubiera hecho –al menos así nos lo parecía- el mismísimo Valle-Inclán. El final de segundo borrador de guión, sin eliminar el testamento poético ya citado, era ahora este:

Valle-Inclán.- Pero, bueno, ¿qué más da dónde nací, o con quién me casé, o dónde viví? Ya saben que en parte soy don Juan Manuel, en parte Bradomín, tengo gotas de Simeón Julepe, algo del sarcasmo de Juanito Ventolera, aspavientos de Santos Banderas, algo habrá en mí de la ironía de Max Estrella, y hasta ¿por qué no? de Sor Patrocinio. Porque donde yo resido verdaderamente es en mis obras…

Se va haciendo pequeñito hasta desaparecer entre sus libros

Pero todo esto lo podrán ver ustedes cuando se estrene el documental.

Y el director José Luis García Sánchez añade:

Efectivamente: lo que cuenta Silvio era, como toda literatura dramática, el plano de un edificio magnífico, la maqueta de un gran buque, el boceto del cuadro más espectacular… Lo que Silvio cuenta es un guión, un deseo, el deseo de hacer un retrato… Un guión. Un noviazgo.

Y luego viene la realidad, el matrimonio.

Los enfermos de teatro, de cine, de literatura dramática, sabemos de sobra que desde el embrión todo va a peor. Como en la vida, el guión niño se tiene que someter a las vicisitudes, a las andaduras, a las carencias, y le empiezan a salir cicatrices en el cuerpo. Se le nota la edad, los achaques.

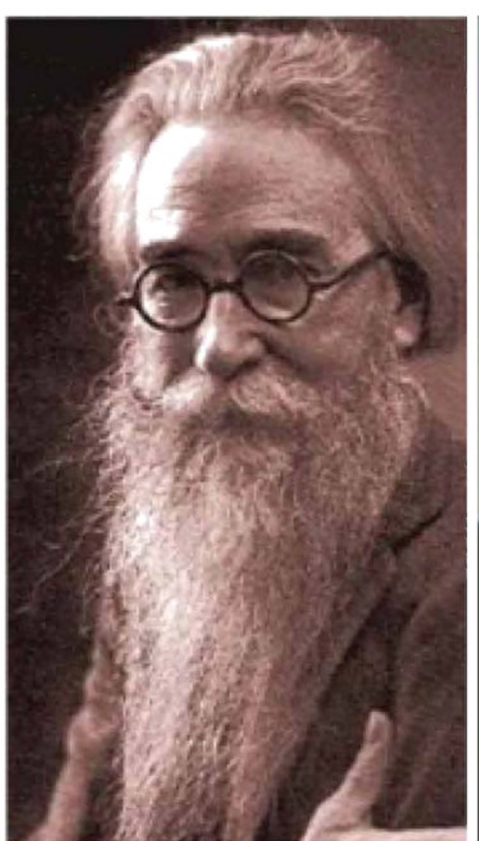
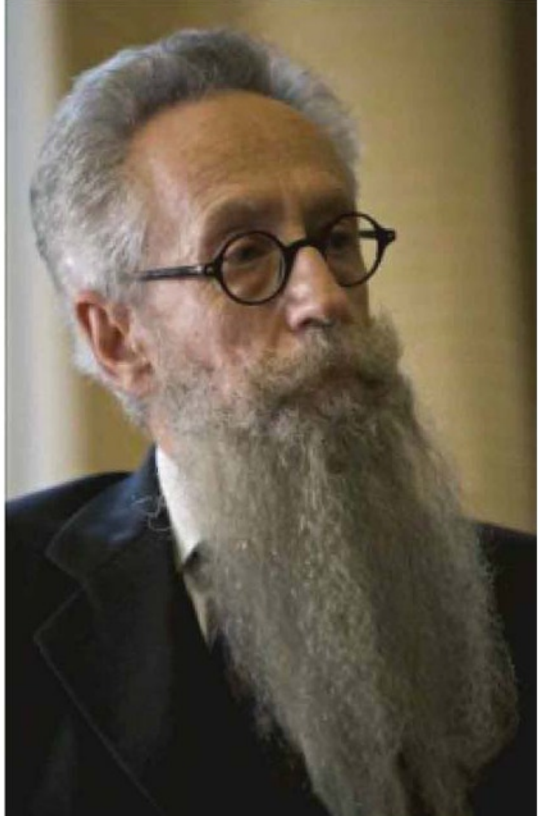
En este caso ocurrió algo que a veces -raras- ocurre en el género documental. Hace muchos años yo vi un documental canadiense sobre una final de un campeonato de boxeo. El cineasta, sin duda un novato, había tratado de entrevistar al ganador, pero su camerino estaba inundado de cámaras y curiosos, en vista de cual se fue al cuartucho del derrotado. Y allí se produjo el salto cualitativo: dejó de ser un documental deportivo para convertirse en un hermoso trabajo sobre la soledad, la muerte, la pérdida de ilusiones…No digo que fuera mejor, sino que era distinto. Bueno, pues a mí me pasó algo parecido con el riguroso -y largo- guión de Silvio. Digo largo, porque llevar a la pantalla todo lo que él deseaba supondría aproximadamente unas seis o siete horas, metraje fuera de los patrones usuales. ¿Qué fue lo que me pasó?

Pensamos que el actor más idóneo para representar la figura de Valle-Inclán, era Xerardo Pardo de Vera, un buen amigo, inteligente, gallego, cómico de la legua, cinéfilo entrañable, nos servía a la perfección como icono silencioso. Una barba, una espalda, una mano temblorosa… Nosotros ya teníamos un Bradomín y un Montenegro corporeizados en Juan Diego y Juan Luis Gallardo.

Bueno, pues nos encontramos con que aquella imagen vallenclanesca hablaba. Y, como ustedes comprenderán, teniendo a don Ramón a mano, pues he rodado con él todo lo que he podido. Me consta que ya antes de la película Xerardo Pardo de Vera había sufrido fuertes acometidas mentales del genial escritor. Su encantadora esposa se quejaba de que algunas noches la llamaba Josefina, en vez de Ana. Pero ahora Xerardo ya está completamente poseído. Ha comenzado por perder el brazo izquierdo y va encontrando en su genealogía muchos rasgos de Montenegros y de Inclanes… Incluso un grafólogo dice que su letra es exactamente igual a la del eximio maestro.

No puedo extenderme más, porque ahora tengo que empezar a montar el material rodado -cerca de treinta horas- y estoy seguro de que nuevamente, la maldición de la literatura dramática producirá espantosas mutaciones. O mutilaciones.

Así es que espero a que la película esté terminada para inventarme un cuaderno de dirección, que es lo que hacemos siempre.

Valle-Inclán e Xerardo Pardo de Vera

[Especial]

Valle-Inclán y El trueno dorado en México



[México]
J. A. Hormigón y el elenco de *El trueno dorado.* Compañía Nacional de Teatro de México. Foto: Rosa Vicente.

Los textos y fotografías de este especial han sido publicados previamente en ***ADE Teatro***, *Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, Nº 134, Enero-Marzo 2011. Se reproducen con el amable permiso de ***ADE Teatro.***



Hace más de dos años que Luis de Tavira, nombrado director de la Compañía Nacional de Teatro de México, me pidió que hiciera una puesta en escena para la remodelada institución que tenía a su cargo, preferentemente de una obra de Valle-Inclán. Estaba empeñado a la sazón en poner en pie un ambicioso proyecto que descansaba en un elenco estable de unos cuarenta y cinco actores, varios departamentos específicos para acometer el conjunto de tareas escénicas y la creación de un repertorio.

Acepté casi de inmediato el convite. El dilema no obstante consistía en la elección del texto sobre el que íbamos a trabajar. Luis me sugirió con voz queda alguna de las "Comedias bárbaras" que no se había estrenado en México. A mí no me seducía ese reto en mis actuales circunstancias. Más bien me hubiera inclinado por *Luces de bohemia*, pero se había escenificado ya y Tavira buscaba un texto inédito en la escena.

Cuando en octubre de 2008 fui por primera vez allá para dilucidar esta cuestión y establecer un plan de trabajo, llevaba dos alternativas en la buchaca: la primera, hacer una adaptación de *El trueno dorado* de Valle-Inclán; la segunda, *La razón de la sinrazón* de Pérez Galdós. Después de estudiarlas Luis me dijo que prefería la primera. Aún así me señaló muy acertadamente, según después pude comprobar, que era necesario situar la historia del asesinato por "una broma criminal" del guardia Carballo, en su contexto histórico. En consecuencia había que hacer una adaptación que contemplara no sólo el material de la novela breve, sino otros que pudieran hallarse en la trama de mayor envergadura de *La Corte de los milagros* (1927).

Las fuentes literarias

El punto de partida de nuestro proyecto arrancaba de una novela corta que Valle dejó en manuscrito junto a su lecho de muerte. Llevaba por título *El trueno dorado* y era una ampliación del Libro Segundo de *La Corte*, el titulado "Ecos de Asmodeo", con el que mantiene sin embargo variantes de interés, y que ya había sido publicada como relato autónomo en 1926.



[Episodio 1]:
Episodio primero de *El Trueno Dorado*. espectáculo de J. A. Hormigón a partir de su adaptación de la novela de Valle-Inclán. Cía. Nacional de Teatro de México (Foto: Jorge Kuri)

La gestación de esta novelita podemos escudriñarla a lo largo de 1935, dándonos el perfil del escritor que se debatía por recuperar el ansia de escribir. Puede que la primera huella se encuentre en una carta que Valle-Inclán escribió a Manuel Azaña el 9 de mayo, en la que asegura que está más optimista y que ha comenzado a escribir una novela.

A lo largo de esos meses, además de los artículos que compuso para el diario madrileño *Ahora*,

existen testimonios que muestran que aunque lentamente, no dejaba de escribir. La prueba fehaciente la encontramos en una carta que remitió al diario antedicho el 2 de enero de 1936, en la que afirmaba casi como un delirio moribundo: «Escribiré artículos..., terminaré la novela...; quiero volver a escribir...» La novela, *El trueno dorado,* estaba prácticamente concluida junto a su lecho.

Ignoro con qué certidumbre o fundamento se afirma que el texto fue terminado por Josefina Blanco, antigua esposa de Valle de quien estaba divorciado desde 1932. Me cuesta un tanto creerlo. El talante conservador de la señora Blanco no podía armonizarse fácilmente con el tono sarcástico y contundente de estas últimas páginas del que fuera su esposo. Si no fuera así, temería por la suerte que hubieran corrido algunas afirmaciones, sobre todo aquellas concentradas en el diálogo final entre Fermín Salvochea y el forense Rosillo. Lo que sí es cierto es que la señora Blanco se hizo velozmente con el dominio de los derechos de autor de su exmarido, en su condición de albacea de sus hijos. Así se muestra expresamente en una serie de cartas que ha descubierto Jesús Rubio en el archivo de Gamallo Fierros, y que aparecerán publicadas en breve.

En cualquier caso la noticia de que existía un manuscrito inédito de su mano corrió con celeridad. El día 10 de enero, el Sr. Aragón, gestor del Ayuntamiento de Madrid, dirigió un telegrama posiblemente al Comité que se formó para adquirir un pazo para Valle-Inclán, en el que daba cuenta de las intenciones del Ayuntamiento madrileño de hacer un homenaje al escritor y comunicaba quiénes eran los componentes de la comisión formada a tal efecto; así mismo proponía la publicación a costa del municipio capitalino de la última narración que dejó escrita, *El trueno dorado.* A manera de colofón, ese mismo día, sólo cinco después de su fallecimiento, el diario madrileño *La Voz* reprodujo dos cuartillas autógrafas de la novela.

El proyecto del municipio madrileño no se llevó a cabo, pero el manuscrito debió hacer su camino. Del 19 de marzo al 23 de abril, el diario *Ahora* de Madrid publicaba en seis entregas los jueves sucesivos, *El trueno dorado.* Cada una de ellas se acompañaba de un dibujo a gran tamaño de Salvador Bartolozzi, de gran sobriedad expresiva y acentuado caricaturismo. Las ilustraciones correspondían a diferentes capítulos de la novela.

Así vio la luz de la letra impresa esta obra que no apareció en libro hasta 1976, año en fue publicada por la editorial Nostromo, con un prólogo y notas de Gustavo Fabra Barreiro. Es obvio que era prácticamente desconocida para lectores y valleinclanistas en general, y sólo habían accedido a ella algunos pocos que la habían buscado en las páginas del diario republicano. De este modo, con poco boato y fuerte empeño, volvía a hacerse visible este texto de enorme interés.

El trueno dorado hace alusión no a un meteoro de dicha tonalidad, sino a lo que en lenguaje coloquial define a jóvenes atolondrados, alborotadores, de conducta reprobable, así lo recoge el diccionario de la RAE. La narración se inicia en La Taurina, un "colmado de estilo andaluz" que es donde un grupo de "pollos de la goma" va a gastar una "broma" al guardia Carballo, tirándolo por la ventana. Los trece primeros capítulos en esencia son los mismos que aparecen en *Ecos* y *La Corte.* A partir de la mitad del decimocuarto, todo es nuevo: Las diferentes escenas del patio-corrala donde vive el guardia, que concluyen con el encrespado enfrentamiento entre el forense Rosillo y el anarquista Fermín Salvochea. Este era el material literario del que partíamos.

El trabajo dramatúrgico y la adaptación

En la primavera de 2009, Luis de Tavira pudo venir a España y nos recluimos una semana en un chalet de la costa mediterránea, en la provincia de Tarragona. Nuestro objetivo era discutir, reflexionar y definir los diferentes episodios de la adaptación que íbamos a realizar. Durante estos días establecimos los parámetros de lo que deseábamos hacer, así como la relación de acontecimientos que constituían en nuestra opinión la columna vertebral del relato escénico.

Siguiendo las pautas que Luis propuso, pensamos que la primera parte debía centrarse en los acontecimientos previos a la noche de juerga y crimen, que al mismo tiempo hacían relato de la situación moral y política de la Corte de Isabel II. Para ello nos servimos como material literario del libro primero de *La Corte de los milagros*, que lleva por título "La rosa de oro". De este acontecimiento, la entrega de esta presea pontificia, de los actos, ceremonias y bailes que la jalonaron, hace arrancar el escritor la recta final de aquel reinado así como el conflicto que consuma el asesinato del guardia Carballo. De este modo dispusimos los cinco primeros episodios.

Seguidamente colocaríamos el material procedente de *El trueno dorado*. La división en episodios quedó únicamente delineada tentativamente. Todas las escenas que transcurren en la corrala y que son de nueva creación, no aparecen ni en *Ecos* ni en *La Corte*, necesitaban una segmentación acorde con los problemas técnicos que planteaban.

Nos encaminamos hacia el final. La última escena escrita por Valle en su novela, corresponde a la discusión entre el forense Rosillo y el anarquista Fermín Salvochea. Su tonalidad y su factura definen claramente lo que el escritor quería decir en ese momento. Se trata de un diálogo austero, amargo, tenso, de una sequedad extremada. En él se resumen en buena medida las conclusiones ideológicas del escritor.

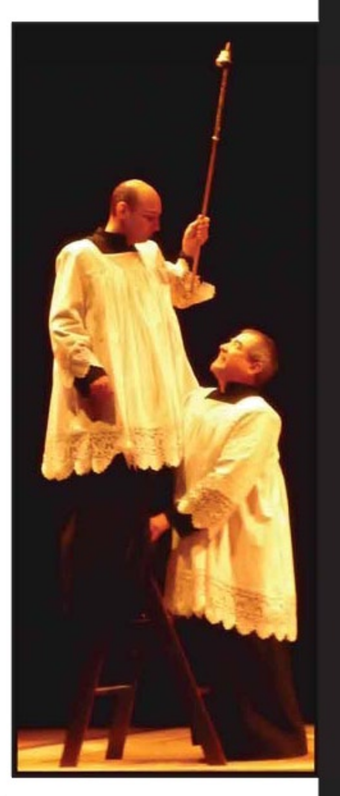
No obstante, Luis me indicó un texto que no aparecía en *El trueno* pero sí en *Ecos de Asmodeo* en 1926 y en el capítulo homónimo de *La Corte de los milagros*. Correspondía a la visita del marqués de Torre-Mellada al ministro de la gobernación, González Bravo, en la Presidencia del Consejo, a fin de arrancarle que "echará tierra en la causa de esos locos". Unida a los capitulillos IV y V del Libro Octavo de *La Corte*, el titulado *Réquiem del espadón*, propiciaban que el propio Adolfo Bonifaz, instigador del crimen y "capricho real" a la sazón, le acompañara en aquella intromisión nocturna. Yo a mi vez presenté una escena de intimidad entre la Marquesa Carolina y Adelardo López de Ayala, el "gallo polainero" lo llama Valle, a la que se suma después Feliche, que recoge cómo en el ámbito familiar y de la alta sociedad se diluyen las responsabilidades del crimen.

La traslación de las consecuencias del asesinato del guardia Carballo a estos tres niveles distintos: La más alta instancia del gobierno por orden de la Reina, el medio social de la clase dominante y la confrontación ideológica entre el forense y Salvochea, conferían una mayor evidencia a los silencios, componendas y ocultamientos de una sociedad en que la justicia no existe o está de parte de los poderosos. En cierto modo se trataba de una conclusión en tres estratos diferentes.

Sin embargo yo propuse desde el principio que el final fuera un gran baile descoyuntado y agónico, en el que intervinieran desde la Reina y Bonifaz hasta los cortesanos, los pollos del trueno, los políticos, el ujier, etc. La imagen del baile estaba clara en mi mente aunque no con la nitidez que fraguó después. Lo que sí era evidente es que el verdadero final lo construiríamos con la danza.

Aquellos días de diálogo y reflexión fueron extraordinariamente fructíferos. Hicimos una escaleta con la división provisional por Episodios. Este trabajo nos llevó igualmente a la exploración dramatúrgica de fondo, es decir la que nos permitía establecer la propuesta de los sentidos principales y secundarios, la estructura dramática, así como las cuestiones formales enunciadas en un plano genérico.

Fueron unas jornadas que me resultaron estimulantes en grado sumo. El diálogo me ayudó a comprender lo que quería contar y lo que debía contar. Lógicamente nuestra intención era hacer una propuesta analógica que el espectador trasladara y relacionara con su espacio social. No muy diferente a lo que ocurre siempre en el teatro. El espectador puede saber muy poco de la guerra de las dos rosas y sin embargo acceder a los sentidos analógicos de *Ricardo III* u otras obras del ciclo de las crónicas históricas shakesperianas. Lo mismo podríamos decir de autores como Sófocles o Esquilo, Lope de Vega o Calderón, Schiller o Büchner. Incluso Chejov exige un comportamiento de este tipo, habida cuenta que escribía en un contexto social bien distinto al nuestro. Sólo quienes no ven más allá de sus narices y consideran el teatro como una mera crónica de sucesos, no comprenden la dimensión de las propuestas analógicas que emanan de cualquier forma de expresión artística y en particular del teatro.



[Episodio 1]

Episodio primero de *El Trueno Dorado*. En la imagen, los sacristanes Gomuz y Cipriano (Rodrigo Vázquez y Marco Antonio García) (Foto: Tomás Adrián)

Días después comencé la escritura propiamente dicha de la adaptación. Una característica que distingue las últimas obras narrativas de Valle-Inclán, y más en concreto aquellas que se remiten al ciclo de

El Ruedo Ibérico, es su predominio dialógico, siendo los periodos narrativos auténticas didascalias que inducen o comentan la acción. Esta forma de escritura facilitaba extraordinariamente las cosas para llevar a cabo la adaptación literariodramática de *El trueno dorado*. Los diferentes episodios estaban implícitamente pergeñados por el novelista, y podían transcribirse sin demasiado esfuerzo como diálogos escénicos.

Nos habíamos dividido los episodios para su composición pero finalmente lo hice yo solo. Luis, ocupado como estaba en múltiples tareas, no pudo hallar tiempo y urgía tener el texto cuanto antes porque la fecha de inicio de ensayos en el proyecto inicial, estaba relativamente cercana. Después prefirió no firmar la adaptación porque, me adujo, no había participado en nada. Sin embargo he querido dejar constancia de aquella primera semana de trabajo que para mí fue importante y motivadora.

La adaptación quedó configurada en diecinueve episodios, muchos de los cuales estaban implícitamente diseñados por el propio Valle. El mayor problema me surgió con los relativos al patio-corrala en donde vive y moribundea el guardia Carballo. Había un enjambre de espacios en donde la acción transcurría. Logré establecer una secuencia que arrancaba ante el portón de entrada, proseguía en el patio propiamente dicho, el cuarto del moribundo, otra vez el patio, el velatorio y la habitación de don Fermín. El Episodio Decimocuarto, en donde se daba un salto temporal, lo resolví introduciendo un Interludio. Cada uno llevaba un título

Preludio
Episodio Primero: La Rosa de Oro
Episodio Segundo: Confidencias en el camarín de la Reina
Episodio Tercero: El salón de Gasparini
Interludio Primero
Episodio Cuarto: El salón del trono
Interludio Segundo
Episodio Quinto: El baile
Interludio Tercero
Episodio Sexto: El salón de la marquesa Carolina
Interludio Cuarto
Episodio Séptimo: Lecciones de flamenco
Interludio Quinto
Episodio Octavo:
A.- El Café Suizo
B.- Robo de capas
Interludio Sexto
Episodio Noveno: La Taurina de Pepe Garabato.
1.- Un reservado
2.- Otro reservado
Interludio Séptimo
Episodio Décimo: El palacio de Torre-Mellada 1 y 2
Episodio Undécimo: Un simón ante la casa del guardia
Interludio Octavo
Episodio Duodécimo: El patio de la casa del guardia
Interludio Noveno
Episodio Decimotercero: El cuarto del moribundo
Episodio Decimocuarto: Otra vez el patio
Episodio Decimoquinto: El velatorio
Interludio Décimo
Episodio Decimosexto: La presidencia del Consejo
Episodio Decimoséptimo: Herencia africana
Episodio Decimoctavo: La celda de don Fermín
Episodio Decimonoveno: Sigue el baile

La cuestión del Prólogo y los Interludios que se intercalan entre algunos Episodios, merece un comentario aparte. Cuando en 1931 Valle-Inclán publicó *La Corte de los milagros* en el diario *El Sol*, le añadió un capítulo inicial que llevaba por título *Aires Nacionales*. Estaba dividido en una especie de hemistiquios narrativos, breves en general, y pretendía ser un compendio de la situación social en los meses que precedieron a la llamada "revolución de septiembre", por otro nombre la "Gloriosa". Además pellizqué igualmente algunas frases de otros segmentos de *La Corte*, poca cosa aunque significativa. Por mi parte añadí exclusivamente una escena y algunas réplicas por necesidades de la dinámica de la escenificación. Igualmente, como es fácil suponer, la danza final que rubrica el espectáculo.

La primera redacción, tras cuatro correcciones, estaba lista para comienzos de 2010. Con ella hicimos durante diez días del mes de mayo todo el trabajo inicial sobre el texto y el contexto. A mi regreso a España y una vez establecido el reparto, hice una revisión en la que introduje unos pocos y breves diálogos para reforzar el arranque de algunos episodios o dar mayor dimensión a determinadas escenas. También suprimí un breve fragmento que transcurría en el Café Suizo. Luis lamentó que lo amputara. Hubo que hacer un nuevo libreto con el que iniciamos el trabajo de puesta en pie. Como es lógico en cierto modo, durante los ensayos introduje dos o tres réplicas más por necesidades de la escenificación o por inducir alguna acción. En nada afectaron a la estructura de la adaptación en su conjunto.

La concepción dramatúrgica y el sentido

El problema fue de mayor calado cuando tuve que establecer la concepción dramatúrgica y el sentido que deseábamos transmitir. Era absurdo pensar que con los materiales literarios de que partía, fuese a intentar cons-

truir una estructura subyacente cerrada. No había un héroe ni positivo ni negativo, ni tampoco un conflicto que hiciera girar en torno a él a los personajes y los acontecimientos. El gran mosaico social constituye lo prioritario en su conjunto, por encima de predominios individuales. El mosaico propone establecer el perfil de una forma de sociedad. La historia discurre a través de los hechos, sean con mayor o menor relevancia. Lo que correspondía de manera lógica y coherente era escoger una estructura abierta y descentralizada, que siguiera el curso de la crónica. Un curso en absoluto simplista en cualquier caso, sino que ofreciera planos diferentes de la realidad aludida, en el que el fresco de personajes mostrara formas distintas de comportamiento social e individual.

El realismo que practica Valle-Inclán en ese periodo de su actividad creativa, es radicalmente antinaturalista. No tiene nada de ilustrativo ni de psicologista. Contiene rasgos expresionistas, de síntesis extrema, grotescos en grados diversos, que generan contradicciones y desvalorizaciones de los hechos y acciones que relata. Constituye lo que podemos definir con bastante propiedad como realismo esperpéntico. Es a lo que se alude con frecuencia al hablar de estética deformante, concepto que hay que interpretar en su dimensión más compleja, huyendo de explicaciones primarias y reductoras. En definitiva la deformación no es sino una conducta artística que busca subrayados rotundos y expresos articulados mediante contradicciones, todo ello para hacer más relevante y ostensible la naturaleza de los hechos y comportamientos mostrados.

Valle-Inclán aplica este instrumental estético tanto a la elección temática y de acontecimientos narrados, como al perfil y concreción de los personajes, a la concatenación del discurso literario, a la descripción de los espacios, la evocación de los sonidos y las luces, etc. Goya es un buen ejemplo en la plástica, pero la estética del esperpento no se agota en él, al menos en el plano formal.

De suma importancia era definir el carácter de nuestra futura propuesta escénica. No se trataba de hacer una obra histórica, ni nada parecido a ese ritual penoso que sirve para proponer al espectador primarios latiguillos de actualidad. Lo que pretendíamos era construir una parábola que propusiera al espectador una lectura analógica. Es decir, que de los acontecimientos escénicos que presencia extraiga sus propias conclusiones referidas a la realidad que habita. No era en ningún caso una propuesta simplista y exige del espectador un lógico esfuerzo de reflexión. El objetivo no es engatusarle ni embaucarle, tampoco el de empujarlo a la complacencia vana o al delirio alienatorio, sino inducirle una actitud de criterio activo respecto a su medio social. Considero que algo similar hicieron Sófocles, utilizando los mitos arcaicos; Shakespeare, sobre todo con sus obras históricas; o Brecht, con sus parábolas históricosociales. Valgan como ejemplos los tres.

[Episodio 2]
El Trueno Dorado, episodio segundo. En la imagen, la Reina Isabel II (M. Gómez) y la Duquesa de Fitero (M. Pascual) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



Era igualmente necesario definir la estilística por la que íbamos a guiar nuestra escenificación. Hay que considerar detenidamente que no hablo del plano estrictamente literario, sino de la materialidad de los elementos escénicos o las interpretaciones, que es a lo que la dimensión estilística se refiere en este caso.

La noción de estética deformante o de deformación sistemática relativa al esperpento, se presta a múltiples equívocos en cuanto a la concreción estilística. Su comprensión suele entorpecerse por la idea que cada uno tenemos de la categoría deformación. Su desarrollo escénico incurre con frecuencia en supinos desastres, en banalizaciones, en elementales antruejos de farsa y también de calamidad. Hay quienes con un desparpajo digno de más alto empeño, creen que una botarga o cualquier postizo resuelve el problema y logra hacer brotar la estética esperpéntica. Evidentemente no es esa deformación la que hay que materializar, al menos de forma sistemática.

No es sencillo explicitar y esclarecer la cuestión. Por mi experiencia ya larga en torno a Valle-Inclán y sus escenificaciones, sí me atrevo a afirmar que la pretensión de aproximarse a su obra con la pedantería de presumir saberlo todo, la búsqueda de bromas pueriles o los intentos de llevarlo por la senda de la zafiedad de cualquier género, son otros tantos caminos inútiles que conducen a la liviandad o el feísmo degradado de la materia escénica resultante. En las obras del Valle-Inclán del periodo de sus esperpentos, hay demasiada inteligencia, conocimientos, sutilezas y gracia de a de veras, como para reducirlo a dichas elementalidades.

Esta complejidad exigía mucha flexibilidad y mucho pulso para abordar y establecer las pautas de esta cuestión. *El trueno dorado* recorre meandros estilísticos diversos que emanan de la propia elaboración literaria, pero existe una estilística subyacente que los une con un hilo indeleble. Valle nos propone el sarcasmo de las primeras escenas, hasta desembocar en los límites melodramáticos en las de la corrala, contrapuestas a subrayados hiperbólicos. Pero este salto estilístico aparente, esta ligado por una tonalidad grotesca dominante que es el sesgo en que todo se anuda.

Establecer el sentido era igualmente complejo. No por la dificultad en sí habida cuenta de su exhuberancia en diferentes sendas, sino por la de proponer su sistematización esclarecedora al espectador. Enumero a continuación los puntos fundamentales sin pretender abarcarlos en su totalidad, y tanteando su jerarquización:

- Ante todo deberíamos proponer la imagen de una sociedad no constituida, donde la arbitrariedad, el capricho, el desprecio a la justicia y la prepotencia de la más alta jerarquía del Estado, se continúa en el estamento de los poderosos.

- El fanatismo de naturaleza religiosa y la milagrería impregnan toda la escala social, desde la cúpula del poder hasta el pueblo más bajo y mísero. Es similar y todos se ven inmersos en su magma pegajoso. El fanatismo emana de la ignorancia y provoca más ignorancia, pero además determina negativamente los comportamientos.

- Se trata de una sociedad que vive en la ficción y la irrealidad. La clase dominante cultiva un letargo ocioso, ocupada fundamentalmente en sobrevivir, intentar que nada cambie, vivir una melopea de rituales destinados a construir apariencias, perderse en intrigas, chismorreos y vigilarse unos a otros. Esta clase dominante carece de valores constructivos y los sustituye por una apariencia fruto de su fanatización.

- Los sectores privilegiados y sus retoños se autoprotegen para mantener la impunidad frente a sus excesos. La cuestión de la impunidad de la clase dominante respecto a sus abusos y arbitrariedades con los más humildes, constituye a mi entender el núcleo de convicción de esta escenificación. Es lo mas activo y contemporáneo del sentido.

Con ser abominable el crimen cometido por los pollos del trueno, lo más importante y relevante no es el hecho en sí sino las implicaciones que comporta. La sociedad nobiliaria, la de rancios títulos y poder económico, el presidente del Consejo de ministros y hasta la propia Reina, se ven implicados en el asunto por motivos diversos. Todos coinciden en que hay que echar "tierra al asunto" y olvidar. En síntesis, se determina la impunidad sobre ese crimen. Este es el meollo central de la cuestión: los excesos criminales de unos, protegidos o en connivencia con los poderes establecidos, y cuando el objeto del desmán es persona de las clases desposeídas, la impunidad está asegurada por el silencio culpable de unos y la dejación de responsabilidades de los otros.

- Igualmente se genera la cuestión equívoca del sentido de la revolución. Determinados personajes de la alta sociedad hablan sin pudor alguno de que apoyan la revolución, pero para ellos este término no significa a lo más sino "un barrido en una casa vieja", como dice López de Ayala. Se trata de una revolución nominal, una labor cosmética que no modifique en nada la estructura social, que mude a lo sumo unas cuantas personas y ni tan siquiera a la dinastía reinante. Sin embargo cuando el forense Rosillo pregunta con sarcasmo a don Fermín: "¿Y cuando hacéis la revolución?", se está refiriendo a algo muy distinto que no es otra cosa que la transformación social. Esta revolución es todavía una quimera que el anarquista fía a un lacónico: "algún día la haremos".

- A la connivencia entre el poder institucional y el poder político se unen las más altas jerarquías religiosas. La historia se inicia con la entrega de La Rosa de Oro otorgada por el pontífice Pío IX, y concluye con la bendición del Legado pontificio al frenesí erótico de la Reina y Bonifaz. Todo el mundo, desde el presidente del Consejo al modesto ujier se derrumba por tierra, pero el Legado tras algún traspiés vacilante sigue a pie firme trazando con su gesto la cruz.

Esta imagen final que reforzaba notablemente el sentido, no la tuve construida desde el inicio. Fue un actor, Oscar Narváez, que interpretaba el personaje del ablegado pontificio Luigi Pallotti, quien me dijo tras un ensayo ante todo el elenco: "Maestro, puede tirar a la basura lo que digo, pero a mi entender…", y a continuación me expuso que su personaje actuara de ese modo. Lo medité durante dos días, sopesé los pros y contras que esa imagen suponía e

implicaba, y decidí en consecuencia que era impecable e implacable respecto al sentido del espectáculo.

- La confrontación ideológica como expresión de la lucha de clases, se expone con crudeza en el encuentro del forense Rosillo con don Fermín. No invade la totalidad de la obra. Los segmentos dominantes, la nobleza, pierden su tiempo en discusiones banales. Las capas populares que habitan la corrala, sucumben al encono y rapacidad de su condición alienada. Surgen chispazos como el del tío Roque o la Macaria, pero son como destellos de fulgor en un magma sombrío. El rango reivindicativo lo protagoniza sin embargo don Fermín de forma explícita. Ante las invectivas de Rosillo, el algebrista ideólogo replica: "…como el dinero agencia el gobernar, los ricos que truenan en lo alto todo lo amañan mirando su provecho, y hacen de la ley un cuchillo contra nosotros y una ciudadela para su defensa. ¡Si a los ricos no les alcanza nunca el escarmiento, por fuerza tienen que ser más delincuentes que nosotros! ¡Con la salvaguardia de su riqueza se arriesgan adonde nosotros no podemos!" La claridad precisa es un don en este Valle-Inclán postrero.

- Quedan abiertas muchas más líneas en cuanto a sentidos secundarios. Unos emanan de los comportamientos individuales que pueden ser analogizados por el espectador. El carácter fuertemente tipificado de los personajes propicia que esto se lleve a cabo con relativa inmediatez. En otros casos procederán de las analogizaciones efectuadas por el propio espectador respecto a lo que ve y oye, aunque no existiera voluntad declarada de que así fuera por parte de los realizadores del espectáculo.

La concepción plástica del espectáculo

En la configuración del equipo artístico, Tavira me propuso que del diseño del vestuario se ocupara Tomás Adrián. Yo mostré mi acuerdo de inmediato, por ser un amigo y colaborador desde antaño en múltiples aventuras artísticas. Así mismo estuvimos de acuerdo en que el escenógrafo fuera mexicano. Tras no pocas dudas me propuso el nombre de una persona que conocía desde hace muchos años, y a la que estimaba por su trabajo profesional en el campo de la docencia y la plástica.

Trabajamos una semana en Madrid a donde vino. Visitamos diferentes museos, tuvimos largas sesiones de trabajo, le definí espacios, estilos y líneas dramatúrgicas. Todo fue muy agradable y sólido, al menos en apariencia. Quedamos en que me enviaría bocetos, que mantendríamos una comunicación continuada y que podríamos ver imágenes también por skype. Nada de esto se dio, por hacerlo corto. Hubo silencios infinitos, apenas me llegaron algunos esbozos aislados y ningún plan de conjunto. La inquietud me subía a la cara.

[Interludio 1]
Interludio primero de *El Trueno Dorado*. En la imagen: El de la muleta (E. Arreola) y La Castiza (E. Dib) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



A comienzos de abril pedí al director de la Compañía que pudiéramos prescindir de su colaboración a causa no sólo de su notable retraso, sino de mi discrepancia artística de fondo. Entonces apareció Carmiña Valencia, mexicana de Jalisco que reside desde hace años en España, y que acababa de hacer la escenografía de *Werther*, la ópera de Massenet, con Ignacio García. Hablamos con ella el director de la CNT, Tomás Adrián y yo mismo, y se incorporó al equipo.

Durante los meses de espera yo había madurado mucho la concreción espacial y escenográfica. También había celebrado numerosas reuniones con Tomás Adrián, reflexionando sobre sus diseños y estableciendo la tipología de los personajes. Todo

este trabajo nos había permitido definir los dos grandes mundos que aparecen en *El trueno*, el de la Corte y sus aledaños y el del patio suburbial. Esos dos lugares estaban fuertemente contrastados tanto en lo formal como en el cromatismo. Todo avanzó muy bien y a buen ritmo, de modo que a estas alturas los casi ochenta figurines estaban concluidos.

Como he dicho ya, yo había elaborado por mi parte las grandes líneas escenográficas. Tenía una idea bastante precisa no solo de cuestiones conceptuales y estilísticas, sino de los elementos básicos de la formalización. Cuando nos sentamos a trabajar le hice a nuestra escenógrafa una precisa descripción de estas cuestiones. Pedí a Tomás Adrián que asistiera igualmente a estas reuniones. Él ha hecho la mayor parte de las escenografías de mis espectáculos y además de entender de inmediato lo que busco y pretendo, es persona de la más profunda confianza para mí. Los primeros tanteos no fueron sencillos, tuve que insistir en lo que no era oportuno, pero Carmiña se puso enseguida a la tarea.

Lo que deseaba era la creación de un entorno perimetral para la primera parte de carácter arquitectónico, volumétrico y sin elementos decorativos. Con un suelo de mármol de cromatismo moderado e igualmente geométrico. En ese espacio se desarrollarían todos los episodios de la Corte mediante la inclusión de elementos de un realismo estilizado o fragmentario. Mediante un procedimiento similar íbamos a resolver el episodio noveno, que transcurre en los dos cuartos de La Taurina, el "colmado de estilo andaluz", en donde va a perpetrarse el asesinato del guardia Carballo.

En la adaptación yo había situado en este punto el intermedio, cerrando la primera parte con el cuerpo inerte del guindilla sobre la acera. Carmiña y Tomás me propusieron que lo retrasara al final del episodio décimo, a fin de poder acomodar la segunda parte de modo distinto. Me pareció muy oportuna su petición y así lo hice. A partir de aquí comenzamos la planificación del segundo gran espacio que iba a ocupar la segunda parte. Valle-Inclán no ahorró en su descripción de la corrala detalles de un realismo próximo al costumbrismo:

> *"El patio es grande, y la casa, de corredor con balconaje pintado de ocre. En cordeles cuelgan innumerables prendas de ropa. Las camisas, crucificadas por las mangas, estremecen impúdicamente sus faldetas. Se inflan enaguas y refajos. Vistosos pingos flamean como gallardetes y resalta al sol la tela nueva de los remiendos. Son profusos los colgarines que entoldan el patio y lo alegran de luces y colores, en baile ventolinero. La balconada tiene macetas y gatos. Toda la casa, gritos, cantares, súbitas furias maternas con acompañamiento de azotainas y lloriqueos."*

Nosotros pretendíamos huir de estas vistosidades que podían interferir el sentido si se materializaban. Nuestro propósito era establecer unas pautas fuertemente estilizadas, que pusiera el acento en el material y la estructura. De hecho, tras varias reuniones, llegamos a un diseño que mantenía una presencia de corrala en tres pisos, construida con maderas gruesas, sin ningún elemento costumbrista, y una escalera exterior que llevaba al primer piso, el único practicable. Había túnel y portón de entrada pero desde allí la estructura esquemática era dominante.
A la derecha, las columnas de palacio con sus basas y cornisas se habían despojado y convertido en volúmenes neutros. Tan sólo introdujimos un elemento de carácter realista que fue un murete con su pilón y grifo de agua.

Era necesario igualmente encontrar un elemento de significación que rompiera cualquier tentación ilustrativista del conjunto. Lo hicimos con el tratamiento del suelo, cubierto en toda su superficie por arena sintética roja. La arena le confería un aspecto cambiante y el cromatismo escogido creaba asociaciones que no pretendíamos que fueran ni primarias ni obvias, pero sí sugerentes. Por otra parte quisimos establecer un nexo de unión mediante la persistencia del suelo, con los episodios decimosexto y decimoséptimo que transcurren en el despacho del Presidente del consejo y en un rincón recoleto del gabinete de la marquesa Carolina. La mesa de despacho, el sillón, el brasero y la chaislonge, estaban colocados sobre esa arena. La ampliación del cuadro *Isabel II dirigiendo una revista militar*, óleo de Louis Étienne Charles Porion pintado en 1867, colgado como fondo del despacho de la presidencia, surgía en el espacio de la corrala sobre la misma arena. Dada la función dramatúrgica de estos dos episodios es fácil deducir la propuesta asociativa que sugeríamos a los espectadores.

Ciertamente latía en toda esta propuesta mucho del concepto de "escena arquitectónica" formulada por Gordon Craig. Lo dominante eran los volúmenes dispuestos en su dimensión espacial y geométrica, despojados y neutros. En cierto modo este planteamiento se ha inscrito ya en la concepción espacial del teatro contemporáneo. Sin embargo no evitamos un cierto eclecticismo al incluir un elemento pictórico como fondo del espacio de la Corte: un boceto de Tiépolo

para la cúpula de un salón del palacio Real, que lleva el significativo título de "El Poder de la Monarquía Española". Por otra parte, en aquellos episodios que significamos con construcciones planas y geométricas, el trabajo de la materia y del cromatismo fue intenso y cuidado al máximo para definir el enterno de la acción que ante ellos transcurría.

Con el mobiliario y la utilería hicimos una elección realista e incluso historicista, sólo que presentando los objetos en una estricta discontinuidad, como elementos que aparecían en su plenitud significante por sí mismos, en un contexto de abstracción geométrica y constructiva. De ese modo manifestaban su significación sin caer en la amalgama que intenta crear una falsa cohesión confusa e ilusoria. Encontré una pieza extraordinaria, el retrete de Fernando VII, que se expone en el Museo del Romanticismo tras su reapertura. Es un mueble de caoba con aspecto de trono bajo, que reprodujimos con fidelidad y con el que compuse todo el episodio segundo. Fue un comportamiento similar en todos los casos, se tratara de una enorme lámpara, grandes espejos, el trono, los leones y el dosel reales; un sofá y sillones de línea decimonónica; un piano de consola, un biombo chino, un espejo de pie, el banco del zapatero, el catre del moribundo, etc. En todos los casos seguimos un procedimiento similar que también aplicamos a la utilería manipulada directamente por los actores.

La dialéctica entre la abstracción constructiva y el objeto en su selección aislada, respondían a las pautas que Víktor Shklovsky propuso en *El arte como artificio* y *El arte como técnica*: "La técnica del arte consiste en "desfamiliarizar" los objetos, en hacer difíciles las formas, en incrementar la dificultad y magnitud de la percepción (…). El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante. (…) Dicho de otro modo, el arte presenta a los objetos desde otra óptica. Los arranca de su percepción automatizada y cotidiana dándoles vida en sí mismos, y en su reflejo en el arte". También este se ha convertido en un atributo de buena parte del teatro contemporáneo.

En nuestro planteamiento deseábamos presentar los muebles y objetos en su dimensión no cotidiana, presos en el automatismo de su percepción, sino desde una óptica que los arrancara de la rutina y del hábito, transformándolos en objetos cargados de significación. Así las sillas de madera de La Taurina, con su factura tosca y humilde, situadas en la dimensión contextual que les dimos, podían ser observadas de modo particularizado y así hasta el objeto más valioso y explícito. Por otra parte nos llevaba a presentarlos como objetos peculiares que reclamaban atención expresa, respondiendo a la noción de extrañeza (остранение-ostranenie), término acuñado por Shklovsky y fundamento de buena parte del teatro antinaturalista del siglo XX.

Un elemento escenográfico de gran importancia para la dinámica del espectáculo además de recurso técnico, fue la utilización de dos gasas negras.



[Episodio 5]
La "Habanera" que bailan la Reina y Bonifaz en el episodio quinto de *El Trueno Dorado*. (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

La primera estaba situada tras el marco de escena, y aislaba el gran proscenio del Julio Castillo en donde se desarrollan todos los interludios y algún episodio. La segunda, a la altura de la tercera caja, dividía el espacio en dos partes como un muro neutro y abstracto, permitiendo mutaciones en la parte posterior. Debo decir que una gasa no es un telón. Sé que cualquier profesional lo sabe pero hay quien parece ignorarlo. La rigidez, la ligereza y la posibilidad de convertirla en una superficie traslúcida que permite observar su parte posterior como en una veladura, le confieren una especificidad frecuentemente utilizada en las escenificaciones del teatro actual.

La iluminación, la música y los sonidos

Las líneas maestras respecto a la iluminación las establecí desde un principio y son las habituales en mis escenificaciones. Determinados efectos germinaron en mi mente pronto. Tuve clara por ejemplo, toda la microsecuencia del momento en que los pollos de la goma arrojan por la ventana al guardia Carballo:

1.- El grupo levanta en vilo al uniformado y hacen un doble vaivén de atrás adelante a fin de tirarlo por la ventana.

2.- En el segundo movimiento de impulso, Carballo lanza un alarido.

3.- Se hace el oscuro instantáneo.

4.- Luz cenital delante del espacio de La Taurina. En el haz cae de lo alto un muñeco de tamaño natural vestido con el uniforme de guardia.

5.- Retorna la luz anterior y muestra al grupo de los truenos con el rostro demudado por la barbaridad que acaban de hacer.

Esta resolución del incidente jugaba con el montaje fílmico, pasando del plano medio del grupo en el interior, a un plano exterior contrapicado y volviendo al interior. Sólo que utilizando conscientemente los recursos del Gran Guiñol, que son uno de los componentes del grotesco esperpéntico. Un procedimiento que se muestra como simulacro pero que describe sin embargo el acontecimiento sin ilusionismo.

Sin embargo aparte de ciertos efectos que fui imaginando con claridad, los ensayos y la construcción de la dinámica del espectáculo me ofrecieron pautas específicas y ratificaron mis criterios generales a este respecto. En síntesis, la luz debía ser definitoria de las áreas de la acción, estableciendo y connotando los ritmos de las transiciones espaciales y desplazando el foco predominante de atención. En todo momento propuse que los efectos connotaran subrayados de las acciones, a fin de que no solo describieran los hechos sino que los mostraran en la dimensión que deseábamos proponer. Era un medio más de generar la extrañeza de la que hablaba Shklovsky.

Jorge Kuri ejecutó con precisión y esmero el plan de iluminación. Hizo un trabajo espléndido en los "afoques", que es como denominan en México la dirección y ajuste de los proyectores. Sus propuestas respecto al cromatismo dominante en cada efecto las encontré adecuadas y convincentes. Tuvimos que ajustar algunos efectos en cuanto a alcanzar la precisión de los subrayados dramáticos que deseaba. Lo habitual y lógico.

Desde finales del año 2009, comenzamos a trabajar en la concepción y diseño del espacio sonoro. Lo hice con Ignacio García, que además de sus muchos saberes y de la amistad que le profeso, trabajar juntos es uno de mis placeres predilectos cuando hago una escenificación. El trabajo avanzó con sosiego pero también sin pausa. A mi entender, existían tres tipos de franjas sonoras que considerar:

1.- Ruidos de carácter concreto o abstracto que construían imágenes asociativas para el espectador: un simón que recorre calles empedradas, campaneo ritual, el pis de la Reina, una pequeña multitud en la calle, piar de pájaros en la mañana, el rezo de un responso, etc.

2.- Músicas que connotaban por su melodía o estilo los diferentes episodios o acciones específicas. Aquí incluíamos desde el solemne Tedeum en la capilla real, hasta el vals final que induce esa especie de danza grotesca y agónica con que la escenificación concluye.

3.- Música o sonidos destinados a subrayar dramáticamente una escena o una frase. Por ejemplo, la escena entre la marquesa Carolina y el marqués de Redin, antiguos amantes: galantean y hablan de política pero utilizando el recurso formal del dúo operístico sobre la música de *Il trovatore*. Igualmente podría citar el trueno que subraya la afirmación de González Bravo: "El general nos deja"; el lamento pucciniano que cierra la primera parte; el zumbido, inconcreto en apariencia, aunque se trataba de dos acordes sostenidos de *La noche transfigurada* de Schönberg, que anuncia como un presagio el destello de los ojos verdes del gato tras los vidrios del lucernario que corona el cuchitril del moribundo Carballo, etc.

4.- Sonidos vocales o instrumentales sincopados producidos por los propios actores: La Castiza haciendo sonar un tambor en el interludio séptimo; acompañada de El de la muleta, los dos personajes que asumen la casi totalidad de los interludios, se sirven de una carraca y unas sonajas para subrayar sus réplicas en el octavo; etc.

5.- Canciones: Se interpretaban en directo *La paloma*, habanera de Iradier; una letrilla popular y sarcástica del periodo isabelino, a la que puso música el propio Nacho García, y la jota que vociferaba en la oscuridad un grupo de avinados.

El apartado segundo de los que he citado, la música connotadora y definida, centró nuestra atención de forma más acusada. Paulatinamente intentamos encontrar claves melódicas que anunciaran, cerraran episodios o indujeran acciones. El cambio hacia una tonalidad melodramática que se anunciaba en el final de la primera parte, encontraba continuidad en la segunda con la ayuda de *Los girasoles* de Puccini y de *La noche transfigurada* de Schönberg. En la disyuntiva de seguir criterios historicistas y músicas ilustrativas o composiciones que tuvieran entidad dramática en el proceso narrativo con independencia de su

origen, nos inclinamos por lo segundo. Por ejemplo para el Tedeum de inicio, tras sopesar diversas opciones anteriores o contemporáneas de los hechos, nos inclinamos por uno de Arvo Part que contribuía con mayor nitidez a construir la imagen sonora que pretendíamos.

En otros casos procedimos a una deconstrucción. Tal fue el caso con el vals de Jachaturián que inducía la danza final. En un momento dado el ritmo comenzaba a dilatarse hasta adquirir una lentitud que se tornaba grotesca y agónica. La dimensión connotativa se aunaba con un poderoso subrayado dramático. No fue el único caso y la mayor parte de los cortes sonoros utilizados tenían también esta función.

También establecimos la colocación de las fuentes de amplificación, tanto para definir una dirección como para establecer los planos sonoros. Ignacio García es ducho en estas lides, y los situó en la parte posterior de la escena, en el marco escénico y en el perímetro de la sala. La elección de los lugares específicos nos permitió enriquecer su significado y al unísono, posibilitar el diálogo sobre música haciendo que esta se enuncie en un plano posterior.

Los bailes y la coreografía

Los bailes jugaron un papel sustantivo en la escenificación. No era por gusto espectacular ni por adorno o boato escénico, sino por su significación en el desarrollo de las acciones. El Episodio Quinto compendiaba justamente el baile de palacio. Su primera función era la de cerrar las celebraciones por la entrega de La Rosa de Oro a la reina, así como concluir el bloque inicial de la primera parte.

Sin embargo su interés dramático radicaba en que en el curso del mismo, va a producirse el primer encuentro y los escarceos eróticos iniciales entre la soberana y Adolfito Bonifaz. El calor, las luces, los giros, la música, provocaban un paulatino frenesí en los danzantes que se tornan sensuales en sus abrazos y decires. Era el comienzo de algo que solamente al final se descubrirá en toda su fáunica dimensión.

El baile se iniciaba con una polka-vals de Strauss el mozo. Era a manera de apertura y presentación. Más tarde se ejecutaban unos lanceros, modalidad que siempre figuraba en los saraos nobiliarios. Ignacio García propuso un pasaje musical de Gounod, atractivo y circunspecto. Para concluir, utilizamos una habanera de Sarasate, casi contemporánea a la cronología de la acción. Como es de suponer, nada era gratuito. Las evoluciones de los lanceros mostraban a la Corte girando en torno de la Soberana que tenía el dominio de la situación, recluyendo en un segundo plano al rey consorte. Es aquí donde en el curso de las evoluciones, la reina y Bonifaz dan unos pasos juntos, cruzan sus miradas y encienden el deseo de la mujer y el zangoloteo ritualizado del varón. La habanera con sus sensuales cadencias, constituye un eslabón decisivo en la trama que se va anudando y construyendo.

Para este trabajo fue precisa la colaboración del coreógrafo Marco Antonio Silva, curtido sobradamente en similares tareas. Suyas fueron las composiciones que tradujeron el sentido que yo pretendía mostrar. No fue una tarea sencilla sino que hubo tanteos, rectificaciones y reelaboraciones hasta dar con las formalizaciones más adecuadas, precisas



[Interludio 5]
Interludio quinto de *El Trueno Dorado*. En la imagen: El de la muleta (E. Arreola) y La Castiza (E. Dib) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

y sugerentes. Marco Antonio proponía y estaba siempre atento a mis indicaciones o comentarios respecto a la pertinencia de lo propuesto o a su idoneidad. Hizo a mi entender un trabajo excelente. Le insistí mucho en un principio: las danzas no debían tener la pretensión de que las ejecutaran bailarines, sino los cortesanos, mayores y jóvenes al unísono. Era un baile para actores no para bailarines profesionales. Esa tonalidad era imprescindible en este caso.

Como he dicho ya, decidí muy pronto que el espectáculo concluyera con un baile, ejecutado a partir de una música que se degradaba en su ritmo. Era una apuesta y así se lo dije a los actores. Tras todo lo que habíamos presenciado que las últimas imágenes, las que cerraban esta crónica de forma procaz y degradadora, fueran las de una danza que como una melopea que se estiraba y derruía, arrastraba a todos en un círculo en torno a la pareja de la reina y Bonifaz entregados a sus pasiones más carnales y evidentes, constituía una atrevida coyuntura. Esa debía ser la conclusión inicial que proponíamos, acentuada por la bendición del ablegado pontificio, tal y como he contado.

El diseño del baile final nos llevó mucho más tiempo. Yo era consciente de las dificultades que todo esto entrañaba, e hice que los ensayos coreográficos comenzaran de inmediato, en paralelo a la puesta en pie. El problema mayor residía en lograr que la formalización tradujera el meollo conceptual que había definido. Marco Antonio probó diferentes vías. Una mañana, hice proyectar la secuencia penúltima de *El gatopardo*. Quería mostrar a los actores ciertas posiciones y actitudes, el manejo de algunos objetos, etc. Pero sobre todo deseaba hacer hincapié en esos valses y mazurcas que se encadenan hasta concluir en una serpiente humana que recorre los salones. No era con afán imitativo por lo que lo hacía, nada más lejos de mis intenciones, sino para comprender la adecuación formal respecto al concepto y la propuesta de sentido.

A partir de aquello logramos enderezar la propuesta en una dirección adecuada y esclarecedora. El vals de Jachaturián con su paulatina y pronunciada reconstrucción, conducía a los cortesanos y sus colaboradores, burgueses, alguaciles y hasta el ujier, a rodar por tierra. Sólo faltaba para completar la imagen la mirada absorta del bajo pueblo, de La castiza, de don Fermín, que contemplan aquel paisaje de ruina en el que sólo permanecen en pie La reina y Bonifaz que copulan, el Legado pontificio que los bendice y Feliche que con su aureola ingenua de virtud, huye despavorida. Era el remate. Los bailes son expresión imprescindible en *El trueno dorado*, sólo molestan a quienes los perciben con envidia.

Un mosaico de personajes

En los primeros días de mayo estuve en México diez días. Además de reuniones de producción, hicimos la presentación del proyecto escenográfico con planos y maqueta. También tuve las primeras juntas con el elenco potencial que se me había destinado. A algunos actores los conocía de trabajos o visitas anteriores, pero a la mayoría sólo los había visto en fotografía y escuchado lo que de ellos me había dicho el director de la Compañía o yo le inquirí. Mantuve un encuentro con cada uno a fin de conocerlos de cerca e individualmente, para poder formarme una opinión y distribuirlos en el reparto.

El trueno dorado era ante todo un mosaico de personajes. Sumaban ochenta, contando las voces lejanas de un sereno y un guardia. Ninguno de ellos tenía un carácter protagónico pero a la par, ninguno de ellos era episódico ni carecía de entidad dramática. A la postre, era un reparto espléndido para una compañía de repertorio: todos los personajes por muy chica que fuera su intervención, tenían un perfil pleno de tipicidad y una relevancia y ostensibilidad manifiestas.

A pesar de que disponía de unos treinta y dos actores, hubo que contar con invitados para poder completar la distribución. Salvo los intérpretes del marqués de Torre-Mellada, la marquesa Carolina, Adolfo Bonifaz y su hermana Feliche, todos los demás doblaban y hubo varios que debieron asumir hasta cuatro distintos. Alternando las primeras sesiones de trabajo con las conversaciones con los actores de la Compañía y la selección de invitados, conseguí cerrar el reparto. También pude abordar la descripción y análisis del contexto histórico, los conflictos y contradicciones que se muestran, los personajes más sustantivos y los sentidos de mayor relieve que pretendíamos trasmitir. Como es mi costumbre no lo dije todo, muchas cosas se irían completando después, durante los ensayos.

A mi regreso a fines de junio para el inicio de los ensayos, encontré que el reparto se había roto en buena medida. Cambios por razones estatutarias, la defección de dos de los actores invitados y otros trastornos, causaron el problema. Dada la complejidad que tenía la distribución, aquello

me supuso un quebradero de cabeza y una honda desolación. Tuve que hacer verdaderos malabarismos para conseguir ajustarla con los intérpretes de que disponía, no era posible llamar a nadie más. Incluso tenía serías dudas con algún actor con el que me vi obligado a cargar, sabedor de que su concurso iba a ser problemático. Así fue y tuve que prescindir de su colaboración aunque con alivio para el porvenir del *Trueno*.

Con el reparto concluido comencé los ensayos. Era ahora cuando iba a conocer a los actores en el desempeño de su labor. Además había tenido que jugar fuerte en la adjudicación: actores de edad media debían asumir personajes mucho mayores, ancianos incluso. Por el contrario con Bonifaz se dio una circunstancia distinta: el intérprete (A. Beristain), tenía más años que su personaje aunque tanto su porte como la gallardía y disposición corporal le permitían incorporarlo de forma convincente. Todo ello suponía unas exigencias personales, una biomecánica y un trabajo vocal específico y depurado para tipificar adecuadamente sus diferentes entidades escénicas.

Como es natural en un reparto tan extenso, los actores tenían procesos y procedimientos interpretativos diferentes. Participaban de una actitud común respecto a la disciplina, la entrega, la profesionalidad, pero después presentaban diferencias en su modo de abordar sus interpretaciones. Lo que más me importaba en cualquier caso era que el elenco comprendiera que este trabajo no debía abordarse con mecanismos psicologistas o procesos de introspección. La literatura de Valle-Inclán y la estética ya expuesta del espectáculo, lo rechazaban. Se imponía un desempeño que mostrara los personajes en sus perfiles identificables, en sus actitudes prototípicas, con los que el actor mantuviera una ironización más o menos explícita que le permitiera describirlos en sus quiebros contradictorios.

No fue una tarea fácil. Los intérpretes iban desarrollando su labor con solvencia, aunque con ritmos diferentes. Varios de ellos practicaban una introspección de perfiles naturalistas, pero poseían virtudes como una excelente dicción, un trabajo corporal adecuado y flexible, una valoración compositiva eficaz y una entrega por lo general muy generosa. Yo incidí en algunas cuestiones que me parecían fundamentales:

La primera fue la de la noción de verosimilitud que en ocasiones se suspende en el tiempo y en el espacio como una verdad absoluta. Muy al contrario, expuse que la verosimilitud que practico es la de alcanzar un alto grado de convicción interpretativa en relación a los códigos dominantes establecidos en la escenificación. Una actitud así relativiza el concepto y lo inscribe en el marco referencial de la estética propuesta, con la que tiene que mantener la coherencia adecuada.

[Episodio 9a]
El asesinato del Guardia Carballo en el episodio noveno I de *El Trueno Dorado*, "La Taurina de Pepe Garabato" (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



A partir de aquí propuse que asumiésemos un proceso de estilización potente; un manejo de referencias sustantivas, renunciando a elementos superficiales, anecdóticos o cotidianos en su producción amalgamada; una distancia irónica con los personajes

en su tratamiento y la constancia de que los elementos externos de la materialidad actoral es lo que nos iba a ofrecer un perfil típico adecuado.

Igualmente expliqué el significado de las distancias, de los agrupamientos y de los escorzos. No era una cuestión banal pues con frecuencia vemos como el dibujo se deteriora y con ello la propuesta de sentido. Quería llevar al ánimo de los actores la entidad que todo ello tenía, tanto para la narración escénica como para definir las relaciones y jerarquías de los personajes. A ello había que añadir que la ocupación de espacios anchurosos como el caso de los episodios de palacio, el salón de la marquesa Carolina o la corrala, se contraponía a las acciones que se desarrollaban en La Taurina o el cuchitril donde vive el guardia Carballo, en los que jugábamos con la angostura del espacio y su valoración.

De este modo, a través de ensayos que nos ocupaban mañana y tarde, fueron desapareciendo en muchos los afeites de un psicologismo desbocado y emprendido la senda del placer de mostrar, en hacer ostensible el personaje con los recursos expresivos necesarios. Algunos actores mantuvieron subyacente las pautas psicologistas, el entramado de antecedentes quiméricos, etc., pero supieron adecuarlos a la estética trazada y muñirlos con eficacia para elaborar sus personajes.

Lo diré con laconismo: hablar de "interpretación esperpéntica" me parece una solemne majadería. En cualquier caso no fue esa mi preocupación. ¿Qué quiere decir tal cosa? Suele erigirse en una especie de lugar común que no expresa nada definible y fehaciente, y que se utiliza como arma arrojadiza pero nunca se explica.

No existe un canon esperpéntico de interpretación, ni nadie en su sano juicio ha pretendido tal cosa. Existen además notables diferencias estilísticas entre las obras que Valle denominó "esperpentos", lo cual exige que el actor delinee una partitura estilísticamente diferenciada si se enfrenta a *Los cuernos de don Friolera* o a *Luces de bohemia*. En cuanto al procedimiento, es posible afirmar que en la medida que quiera ser coherente y operativo, el actor no puede aproximarse a su personaje con recursos psicologistas de la filiación que sean; tampoco con convencionalismos rutinarios. La fuerte tipificación que poseen, exigen un notable grado de ironía del intérprete hacia su personaje, así como un depurado ejercicio verbal y biomecánico para alcanzar la dimensión precisa. Pero esta labor es ante todo de carácter demostrativo y formal, de construcción delineada y precisa, y está exenta de obsesivos procesos de interiorización.

A mediados de agosto tuve un susto serio que me llevó a estar varios días hospitalizado. Aquello detuvo momentáneamente mi tarea que recuperé una semana más tarde con renovado ahínco. Fue como una seña de aviso: había hablado pocos días antes a los actores sobre la cuenta negativa a que el estrés nos arrastraba, y yo me vi atrapado en sus redes hasta dejarme indefenso.

El trabajo de puesta en pie y gran parte del periodo medio de ensayos, con sus búsquedas e indagaciones, lo llevé a cabo en el gran salón de la CNT en Coyoacán. Aunque era un territorio amplio, no tenía en absoluto las medidas adecuadas. No obstante procuré que los movimientos y las distancias fueran en líneas generales los apropiados. Alcanzamos a unir varios episodios e interludios, trazando amplios fragmentos de continuidad de la dinámica escénica. Utilizamos desde un principio vestuario y utilería alternativos, así como algunos elementos de mobiliario. Igualmente dispuse de los efectos sonoros. En realidad los ensayos nos sirvieron para ajustar la sonorización que estaba definida desde el principio.

A mediados de septiembre trasladamos nuestros reales al teatro Jiménez Rueda, sito en el centro de la ciudad. El montaje había crecido y corría la primera y segunda parte con relativa fluidez. Ir a un escenario aunque fuera más chico que el definitivo, suponía poder trabajar en y con la escenografía e incluso con apuntes de iluminación, disponer de todo el vestuario, la utilería y mobiliario, etc. En una reunión técnica que mantuvimos en mayo, se había establecido con precisión una ruta. Según lo estipulado, el día diez de septiembre tanto la escenografía como el vestuario debían estar concluidos y entregados para su uso en el Jiménez Rueda. No fue así. Problemas administrativos procedimentales retrasaron drásticamente ambas. Aquello me produjo alarma notable. Cuando llegué al teatro no disponíamos más que de la tercera parte de lo previsto.

Yo tenía planeado centrar la tarea a desarrollar en el escenario en los ensayos de coordinación. Necesitábamos construir el ritmo escenográfico que era particularmente complejo debido a la precisión y número de mutaciones, concretar los pies definitivos de sonido e iluminación, adquirir la fluidez necesaria por parte de maquinaria y utilería, etc. Así mismo debía establecer la pauta de juego escénico con

los actores en este espacio de mayor amplitud, pero sobre todo que pudieran situarse en la escenografía y relacionarse con ella.

La corrala en particular con sus accesos, escaleras y desembarcos presentaba no tanto dificultades como la exigencia de adquirir un habituamiento consolidado. Igualmente los actores precisaban tener tiempo para dominar su utilización del vestuario, que incidía directamente en su gestuación y su composición biomecánica, así como la utilería o el mobiliario. Había construido el diálogo entre Redín y Torre Mellada del episodio cuarto en torno a una mesa de billar. Era urgente que los actores pudieran adaptarse no sólo al golpeo de las bolas en lo que no eran expertos, sino establecer las posiciones a partir de las pautas establecidas según fuera su discurrir. Desgraciadamente para nosotros la mesa nos llegó muy tarde y hubo que hacer un esfuerzo suplementario.

Durante unos días ensayé a partir de dos grandes bloques formados por la primera y la segunda parte. La situación no daba para más. Los maquinistas cambiaban el dispositivo de un día para otro adquiriendo maestría en la ejecución, pero sin que nos diera todavía una medida exacta de su duración. Hacia el veinticuatro llegó Tomás Adrián cuya ayuda y colaboración me eran imprescindibles. Como coordinador de toda la plástica de la escenificación no sólo se ocupó de supervisar la realización del vestuario, que tenía una complejidad enorme debido a la calidad y número de trajes, sino igualmente de la escenografía que faltaba o de darle el tono adecuado y preciso, que en determinados aspectos se concluía en el propio escenario.

Para el día primero de octubre estaba fijado desde antiguo que habría ensayo general. Era el último día que estábamos en el Jiménez Rueda pues al día siguiente salía toda la impedimenta hacia Guanajuato. Habida cuenta de la situación era evidente que se trataba de un despropósito. Pero al parecer algunos miraban el plan en el despacho y no la situación de la escena. Los actores con mi acuerdo, se negaron a que hubiera público, como también figuraba en el plan establecido en mayo.

Lo que sí pudimos realizar a falta todavía de buena parte del vestuario y de la escenografía, fue un pase corrido de todo el espectáculo. Era la primera vez que lo hacíamos. Fue una experiencia intensa, reveladora y sorprendente. De pronto me di cuenta de las dimensiones de lo que habíamos hecho. No sólo de su espesor material, del entramado preciso y estrechamente encadenado de todos los elementos expresivos, sino también de la pura extensión del envite y las exigencias que planteaba.

La prueba duró tres horas cuarenta o cuarenta y cinco minutos, a los que había que añadir el empleado en la mutación del intermedio que estuvo próxima a la media hora. Evidentemente había que pensar que las condiciones en que se había realizado y las carencias de diverso tipo que se dieron, podían una vez sustanciadas acortar en buena medida la duración. Sin embargo yo me quedé sorprendido, abrumado en cierto modo por las proporciones y por primera y última vez, dudé.

Dudar no me inquieta. En todo proceso creativo hay muchos momentos de vacilación y de duda. Antes de tomar una decisión suele haber duda ante varias posibilidades entre las que hay que escoger. Aunque referido a la política y a los dirigentes, Brecht escribió su poema "Elogio de la duda" que es extraordinariamente revelador al respecto. Mi duda en este caso fue de mi trabajo. Duró unas horas y me sumió en la perplejidad. Sabía que se daban problemas de orden material que lastraban la dinámica de la escenificación, pero ciertamente dudé y me interrogué por lo que había hecho. Hubo una incidencia exterior que no revelaré, que agudizó mis desvaríos. La tarde siguiente la había superado, pero tenía que enfrentarme a los problemas que aquella visión de conjunto me había descubierto.

La dinámica del espectáculo

La cuestión clave que me saltó a la vista se relacionaba con la dinámica de la escenificación. Yo había intentado desde una fase temprana inducir encadenamientos y establecer con ellos bloques escénicos cada vez más amplios, pero el ensayo del día uno de octubre me mostró crudamente otra realidad. Lo más evidente: los actores no habían generado todavía una mentalidad que resistiera a la extensión del espectáculo en su totalidad, con el tránsito en muchos casos por diversos personajes. A todos nos cogió desapercibidos. Todo ello acarreaba una fatiga evidente y una falta de energía notable, sobre todo en la segunda parte. Además había cansancio físico. Después de nuestros ensayos de *El trueno* que concluían a las ocho de la tarde, a una parte del elenco le habían programado otro a las nueve, a una hora de distancia en coche, que concluía a las once y al día siguiente comenzábamos a las diez y media. El resultado era que buena parte de los actores mostraba signos de agotamiento.

Había además una cuestión de aprendizaje y dominio de todo el instrumental escénico de maquinaria y luces con el que articulábamos el relato.

Conseguir que fluyera con soltura y precisión era un reto en el que teníamos que aplicarnos.

Pero era forzoso también que reflexionara sobre cuestiones intrínsecas a la propia estructura del texto y de la escenificación. ¿Debía suprimir algunos pasajes?, pensé. ¿Qué ganaba con ello?, me respondí. Si reducía la cuestión a seguir los modelos de la dramaturgia que llamamos aristotélica en el más noble sentido de la expresión, pero también en el más generalista, podíamos eliminar el sesenta o setenta por ciento del texto sin que se redujera el relato del conflicto principal: el asesinato del guardia Carballo. ¿Pero era ese el propósito que animaba a Valle-Inclán; era esas las intenciones de la adaptación y del espectáculo? Evidentemente no. Lo que el novelista nos proponía era la construcción de un mosaico puntillista de personajes que nos permitían descubrir los entresijos de una sociedad atenazada por el fanatismo, la milagrería, la corrupción, la ausencia de horizonte, la miseria moral o material, en la que brotaban chispazos enunciadores de un porvenir distinto. Pero además en la adaptación, contrapuse este maremágnum a los interludios que aparecían como fragmentos de un poetizado agit-prop para connotar los lances de la acción.

Este criterio que determina un comportamiento y una concepción escénica diferentes, está ya en *La Celestina*, en muchas obras de Shakespeare, Marlowe y otros isabelinos, en algunas de Cervantes y Salas Barbadillo, también, aunque más contadas, de Lope y Tirso de Molina, y se reflotó con el advenimiento de las estéticas no naturalistas ni psicologistas en el siglo XX. En la primera etapa del formalismo ruso, otra de sus innovaciones sustantivas fue la modificación conceptual de la noción de trama. Para Aristóteles trama es la "disposición artística de los acontecimientos que conforman la narración". El formalismo amplió este concepto, al incluir los recursos utilizados para prolongar o interrumpir la narración cuyo efecto sería el de impedir que los acontecimientos narrados fueran de nuevo percibidos automáticamente. Meyerhold bebió de estas fuentes a partir de comienzos de los años veinte del pasado siglo. Maiakovski, Brecht, von Horvath, Weiss, las grandes obras de Adamov, las escenificaciones Besson, Palitzsch hasta Strehler y Zadek, etc., fueron peregrinos de esta senda. Althusser lo describió admirablemente en su ensayo breve, "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht: Notas sobre un teatro materialista", analizando sus fundamentos. Ya tiene años.

Pero hay muchos de los adeptos a la denominada dramaturgia aristotélica que ven la teatralidad tan sólo a través de su óptica, la cual agitan como un axioma absolutizador con lo que todo se contrasta. A todo lo que no casa con su modelo le ven problemas dramatúrgicos, sin plantearse que la pertinencia narrativa puede adoptar estructuras diversas.

Evidentemente *El trueno dorado* no proyectaba el canon aristotélico, ni su noción de trama era lo que allí se entiende. En consecuencia, la valoración que establecí de personajes y acontecimientos no respondía tampoco a los comunes, y a veces rutinarios, principios de ese generalismo aristotelista. Por ejemplo, la concentración conflictual provocaría que un personaje como el de Dolorcitas Chamorro, es un ejemplo, fuera considerado puramente episódico, de relleno, fácilmente eliminable. Para mí por el contrario, más allá del trazado magnífico que hace Valle en cuanto a su tipología y lenguaje, representa una forma de comportamiento personalizada del mosaico social a que he hecho referencia y ejemplifica las actitudes de la nobleza respecto a lo que denominaban su "revolución", que establecía sus límites en que mudaran algunos rostros y todo siguiera igual.

Yo no creo que el teatro deba ofrecer certidumbres incontrovertibles, como es propio de la oratoria sagrada o la más pedestre prédica religiosa con su objetivo proselitista. Mi deseo es despertar la capacidad analítica del espectador respecto a lo que contempla y que lo extienda a su propia realidad. Que el placer estético le conduzca a la reflexión. Para lograrlo, entiendo que una dramaturgia abierta y descentralizada es el medio más oportuno y también más respetuoso con el espectador. La consecuencia fue que después de meditarlo y sopesarlo serenamente, entendí que no era posible cortar. Por reducir unos minutos no quería poner en riesgo lo prototípico de esta escenificación: *El trueno dorado* está construido como un encaje riguroso y esmerado. Las palabras, los movimientos, el sonido, las luces, las mutaciones, siguen una pauta delicadamente esculpida y nielada. Labor de orfebres. Para ganar diez minutos, tenía que romper esta trama y entendía que el problema era muy otro.

En el primer ensayo que tuvimos el tres de octubre, hice una italiana procurando que los actores intensificaran la relación entre sus personajes, que dialogaran entre sí, que se escucharan. Lo hacían ya, pero entendí que era necesario insistir en la cuestión. Por otra parte hablé a todos reunidos. Fue entonces

cuando formulé el principio de que era necesario que tuvieran convicción en lo que hacían, y unido a ello la capacidad de llevar a cabo una buena administración de su energía. Si había problemas derivados de la alimentación, se podían subsanar fácilmente; el peligro estribaba en que apareciera el agotamiento mental fruto de excesivos desempeños y ensayos de obras al unísono.

[Episodio 13]

"El cuarto del moribundo", episodio decimotercero de *El Trueno Dorado* (CNT de México, 2010) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

A partir de entonces y hasta la marcha a Guanajuato, ciudad en que debíamos hacer el primer estreno, dediqué toda mi atención a inducir convicción y energía al trabajo del elenco. También a consolidar la imprescindible fluidez en el decurso narrativo. Para acrecentarlo me ocupé de eliminar las pausas innecesarias o anómalas a las que tienen querencia algunos actores. No fue fácil, porque son conductas adquiridas por mor del psicologismo o de un intento modulatorio de la réplica que casi siempre resulta artificioso. Sin embargo cuesta demostrarle al actor que así hace, que su desempeño mejora y crece al eliminar dichas pausas que son inútilmente ralentizadoras de la expresión. En líneas generales y no sin esfuerzo, logré eliminarlas en buena medida.

Los dos estrenos

Desde un principio había concebido la escenificación para el Teatro Julio Castillo de ciudad de México, dotado de un gran fondo de diecisiete metros, un proscenio de cuatro y medio, unos hombros de gran amplitud, un telar contrapesado y electrificado en su totalidad, un equipo de iluminación abundante, un foso practicable en el proscenio, etc. Tanto la mecánica como la dinámica del espectáculo estaban diseñadas para que se produjeran en este territorio escénico.

Sin embargo existía un compromiso ineludible que había que afrontar: el estreno de *El trueno dorado* en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato que era coproductor del espectáculo. La fecha prevista e inamovible era la del 13 de octubre. Unos días antes viajé con todo el elenco a dicha ciudad para llevar a cabo los ensayos generales y encomendarme a todos mis maestros laicos para ver lo que era de nosotros.

Las incertidumbres provenían en este caso de las características del Teatro Principal, que es el que se nos había adjudicado. El Teatro Juárez, de proporciones más armoniosas, era más pequeño de medidas. Pero el Principal, además de tener unos hombros diminutos y parte de la maquinaria en el propio escenario, tenía un telar que constituía una antigualla memorable si no fuera porque había que trabajar con ella. Todos los tiros eran todavía de cuerda de cáña-



mo, muchos carretes estaban obsoletos y se atoraban a cada momento, los circuitos eléctricos –con grupo electrógeno incluido- eran insuficientes así como el número de proyectores. Por otra parte, el segmento

anterior del telar era bajo y no escondía la gasa y otros trastos. He expuesto lo más notorio, porque el teatro, a pesar de una airosa entrada, estaba escénicamente en estado deplorable.

Precediendo nuestra llegada habían llegado los técnicos de la CNT y con ellos Tomás Adrián. Sin la presencia y ayuda de Tomás no hubiera sido posible el estreno de Guanajuato, de eso estoy convencido. Por supuesto que no olvido al jefe de maquinaria Lauro García, ni al responsable de ingeniería escénica Iván Cervantes, ni al regidor René Ramírez, pero Tomás debió tomar decisiones artísticas y resolver entuertos difíciles de superar. A duras penas logramos meter en aquel escenario imposible el cincuenta por ciento de la escenografía, del otro cincuenta tuvimos sencillamente que prescindir. Con las dimensiones muy reducidas, sin trampilla y con dificultades para situar entre cajas los elementos móviles tanto escenográficos como de mobiliario, de modo que no impidieran la deambulación de los actores, tuvimos que enfrentarnos al estreno del espectáculo.

Debí hacer acopio de todas mis fuerzas para que no me dominara una implacable depresión. Logré encajar todos los episodios e interludios en el espacio disponible, sin alterar apenas el dibujo escénico, pero arbitrando soluciones para resolver la acritud de aquel escenario. Me concentré en la tarea de consolidar el espectáculo para ese lugar. Prescindí de lo imaginado y me concentré en lo posible. Nos pusimos a hacer ensayos globales del espectáculo una vez que pudimos disponer de los efectos de luz. Los técnicos habían logrado hacer el cambio de la primera a la segunda parte en catorce minutos. Había que conseguir que todo fluyera en aquel escenario inverosímil, que alcanzáramos el tono muscular adecuado del espectáculo, valga la metáfora. El elenco estuvo magnífico, tanto por su entrega como por la disciplina que mostraron en todo momento. Al concluir el último ensayo general les hice el discursito que acostumbro: "Les entrego el espectáculo, ¡cuídenlo!".

Estrenamos el día previsto y con éxito probado. Yo me sentí feliz y sobre todo reconfortado porque habíamos conseguido superar una prueba difícil y enconada. Nadie supo el esfuerzo que nos vimos obligados a hacer. La segunda representación fue mejor. Les pedí a todos antes de comenzar, convicción y energía. El día 15 regresé a España y dos días después remití una carta a los integrantes del elenco:

A las actrices y actores de "El trueno dorado": ¡salud!

Brecht solía escribir una carta a los actores del Berliner Ensemble cuando iban a salir de gira o la ocasión lo requería. En 1955, redactó una muy interesante, cuya lectura os incito a hacer, en la que afirmaba: "Os recomiendo mostraros particularmente desconfiados respecto a los que quisieran, de una u otra manera, desterrar la razón del trabajo artístico".

Yo no pretendo emular ahora al maestro desaparecido, sino dirigirme a vosotros con la complicidad que nos confiere haber sido partícipes de una aventura arriesgada -si lo sabré yo-, plagada de afanes y a veces de tensiones. Todo acto de creación parte de convicciones, puede planificarse en buena medida, pero está tejido de avances y retrocesos, de dudas que nos corroen y procesos complejos. Nada diferente podíamos esperar de la tarea que juntos emprendimos.

Deseo manifestaros en nuestra intimidad sonora la disciplina y el compromiso con que habéis afrontado el trabajo, lo cual se percibe en el escenario. Os dije un día que la convicción con que se aborda una tarea produce sus frutos y se transmite a los espectadores. "El trueno dorado" es una buena muestra de ello. Si nosotros estamos convencidos de lo que hacemos, buena parte de los espectadores estará dispuesta a seguirnos y a percibir lo que les propongamos.

Hemos conseguido representar en Guanajuato en circunstancias difíciles. Ahora nos queda la tarea de reubicar la escenificación en el espacio para el que fue concebida. Todo debe resultarnos más positivo y afable. Pero para el día que nos volvamos a ver y recomenzar nuestro trabajo, debemos conservar lo conseguido. Sé de vuestra profesionalidad y estoy seguro que estaréis preparados. Tenemos cosas que corregir y que ajustar, es la naturaleza de nuestro quehacer. Debemos estar atentos de que la rutina no se instale en nuestro ánimo. Estoy seguro de que participáis de esta misma resolución y que no es necesario insistir.

Espero con gozo el día de nuestro reencuentro. Un abrazo.

Juan Antonio

Las previsiones eran que yo regresara a México hacia el día 26 para estrenar el 4 de noviembre. El retorno se fue retrasando por cuestiones técnicas y finalmente el estreno se fijó para el día 13 y yo viajé el 4.

No sé cómo pudo fraguar en algunos la idea de que el espectáculo se había estrenado y ya estaba hecho. Los actores sabían bien que no era así. A veces pasa que se construyen las opiniones sin mirar lo que sucede en la escena. Lo cierto es que se había llevado a cabo un estreno en las condiciones limitadoras que ofrecía el Teatro Principal de Guanajuato, pero que restaba por hacer el definitivo, el que correspondía al escenario del Julio Castillo. Ello implicaba toda una serie de tareas que iban desde el

acoplamiento de episodios e interludios a este escenario, hasta la articulación de aquellos elementos de los que habíamos tenido que prescindir, un dispositivo de luces más amplio, unos movimientos de maquinaria que igualmente no había sido posible efectuar, etc.

El programa que me habían anunciado era muy estricto: dos ensayos en la CNT, y el domingo entrada en el teatro con todo montado. Una parte nutrida del elenco debía por otra parte compartirlos con los de otro montaje y el de una reposición que se había programado para los días 17 y 18. Teniendo en cuenta el esfuerzo que implicaba *El trueno dorado*, temía que bastantes actores se encontraran al límite de sus fuerzas, como así sucedió en algunos casos.

El primer ensayo que pude hacer con todo el elenco reunido, lo dediqué al análisis de lo que habíamos logrado, a la detección de algunos problemas de pérdida de tensionalidad y a trazar el esquema de las reubicaciones en el escenario al que nuestro destino nos llevaba. Les propuse además que recuperaran la ilusión del estreno, porque es lo que íbamos a hacer; que acrecentaran la senda de la convicción y que se nutrieran de energía, también que huyeran de cualquier tentación caricaturesca respecto a sus personajes y ahondaran en la dimensión irónica que les había señalado.

Cuando llegué al Julio Castillo me encontré con la sorpresa de que sólo se había montado una parte de la escenografía y las luces estaban todavía sin dirigir. David Lynn, el responsable ejecutivo de la producción, vino de inmediato a darme la bienvenida y a informarme de la causa de los retrasos. Al parecer se había programado al unísono un espectáculo infantil por las mañanas y surgieron problemas para disponer de los proyectores y varas necesarios. Las negociaciones produjeron la consabida dilación en el montaje y así estábamos. Yo le dije entonces a David: "No comprendo, parece que hay quien no quiere enterarse que se trata de un estreno". "De eso no tengo duda", me respondió. Sus palabras me subieron la moral que comenzaba a decaer.

Lo más urgente era recolocar la escenificación en el nuevo espacio. Ello conllevaba tiempo, porque era preciso reajustar buena parte del dibujo escénico para que el sentido esplendiera con la intensidad expresiva con que lo habíamos construido. Durante tres días estuve a pie de escenario sumido en esta tarea que resultó ardua. Trabajé con la entrega y rigor de un poseso. Trabajé física y mentalmente hasta rozar la extenuación.

La complejidad y cuido que exigían algunos episodios, el tercero en particular, obligaban a una atención y tiempo particulares. No disponía de la escena todo el tiempo que hubiera querido y que entendía como necesario. Las razones procedían tanto de la ocupación del elenco en otros menesteres, tal y como he indicado, como de las necesidades de la maquinaria y la iluminación que a causa del retraso necesitaban tiempo para dirigir luces y diseñar los efectos. La pauta y el concepto lo habíamos establecido en Guanajuato, pero aquí casi todo era nuevo por lo que respecta a distancias, ángulos, intensidades, extensión de las áreas iluminadas en ciertos casos, nuevos elementos que se habían incorporado, etc.

[Interludio 10]
Imagen del interludio décimo de *El Trueno Dorado*. Cía. Nacional de Teatro de México. (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



Para complicar más las cosas, Lauro e Iván, máximos responsables de la implantación escenográfica, me dijeron el domingo 7 que al día siguiente habían recibido orden de salir hacia Guadalajara, en donde iba a representarse *El jardín de los cerezos*, dirigido por Luis de Tavira, que había sido estrenado con anterioridad en Colima. Les dije que con lo que

todavía faltaba era imprudente que tuvieran que abandonarnos, aún faltaba mucho por implantar. Particularmente me preocupaba la cuestión de la plataforma ascendente, que no sólo elevaba objetos voluminosos a nivel de escena, sino también actores. Necesitaba ajustes, precisión y cálculos de peso que correspondían a Iván. Su ausencia representaba un riesgo.

El martes por la tarde lo dedicamos a montar los efectos de iluminación de la segunda parte. Inopinadamente, poco después de concluir todos se borraron. Nadie supo dar una explicación a una catástrofe que asemejaba a la presencia de un "poltergeist" maléfico. Desde luego había una, pero todo se limitaba a suposiciones. La desolación nos invadía el miércoles por la mañana. Al finalizar el ensayo que me sirvió para concluir la reubicación del espectáculo, convoqué a una reunión de urgencia a David, al regidor René Ramírez, al responsable de la iluminación Jorge Kuri, a la asistente de producción Mariana Medina y a mi ayudante Jaqueline Ramírez. Lo que dije fue muy corto: "Así no llegamos". Se pactaron horas extras con los técnicos y decidimos que esa tarde y noche trabajaríamos en la composición y corrección de los efectos.

Cuando a media noche salí del teatro, la iluminación estaba concluida. Jorge Kuri trabajó con mucha precisión. La posición de los proyectores lograba las angulaciones que le había pedido y el afoque delineaba las áreas de luz evitando sombras inapropiadas. El problema mayor que tuvimos surgió en relación a los efectos finales. Por vez primera pudimos realizar el ascenso de toda la pared de fondo de la corrala, desvelando el esqueleto de la estructura ante el muro posterior de la escena que se iluminaba. Sobre esta disposición comenzaba el baile final que encadenaba una iluminación de contraluces y desembocaba en una luz poderosa, blanca y cenital que envolvía a la Reina y Bonifaz.

Tal como estaba previsto, pude hacer el jueves un pase con todos los elementos expresivos de la escenificación, incluido maquillaje y pelucas. El viernes había marcado dos ensayos generales, uno por la mañana y otro a media tarde. Aunque el primero marchó muy bien, entendí que era necesario el segundo para asentar la dinámica. Trabajar suele producir buenos resultados. No di notas. Hice mi acostumbrado discursito final y pedí a todos un estreno cuajado de convicción y energía. Al día siguiente la representación fue magnífica y la recepción estupenda.

Después del estreno

Asistí también a la del día siguiente. En los dos casos el espectáculo marchó muy bien, con buen ritmo, con energía y convicción. Su duración rondaba las tres horas cuarenta y cinco con el intermedio. El público lo acogió con entusiasmo sincero. Arturo Beristain, torero en su mocedad, me susurró en ambos casos al oído: "Maestro, a saludar a los medios", y hube de avanzar en medio de los aplausos con muchos espectadores en pie. Más tarde, en el ritual de la copa en el vestíbulo, fueron muchos los que me hicieron comentarios muy elogiosos hacia lo que habían visto. La prueba de fuego estaba cumplida y yo había podido regocijarme, por fin, con la escenificación que soñé.

Al día siguiente salí de México hacia Madrid. Estaba convencido que el espectáculo iba a mantenerse en su justo tono, pero me inquietaba que por su magnitud pudiera perder la tensión y dinamismo que ahora tenían. A su custodia y defensa quedó mi ayudante Jacqueline Ramírez, una jovencita muy culta, sincera, con sentido de la organización, minuciosa en su quehacer, incansable en el trabajo, de un compromiso absoluto con el proyecto escénico y de acrisolada lealtad conmigo. Le había dado indicaciones sobre algunos aspectos que había que controlar de modo específico, ciertos problemas de interpretación que podían surgir con algunos componentes del elenco, cuidar de que la energía y la convicción no decayeran, etc. Sus informes me han permitido seguir el desarrollo de las representaciones; sus preguntas sobre cuestiones concretas, abordar la resolución de dudas e inquietudes.

Por mi parte proseguí con las epístolas que había iniciado. El 18 de noviembre remití la segunda a todos los componentes del elenco:

Queridos Compañeros:

Nuestro segundo estreno de "El trueno dorado" el pasado sábado, día 13, creo que nos dio a todos la medida del espectáculo que hemos elaborado. No sólo me refiero a su magnitud, a su complejidad técnica, formal y de sentido, sino a la recepción que se produjo por parte de los espectadores. Fue un placer comprobar como eran captadas determinadas réplicas, gestos y acciones; cómo aquello que se construyó en tonalidad contradictoria era percibido en su justa medida; cómo los momentos graves se seguían en un silencio transparente. Esta experiencia que vivimos aunados, aunque yo estuviera oculto entre cajas escuchando y atisbando en la cercanía y la oscuridad.

Permitidme que os diga que lo que hemos conseguido es fruto de nuestro compromiso y nuestra disciplina artística, así como de la con-

vicción que habéis logrado transmitir a los espectadores. La energía alta que os he demandado, la convicción firme en lo que hacemos, el control de los movimientos y las distancias que traducen el sentido del texto y de los comportamientos de los personajes, el valor significativo de la gestualidad y la biomecánica, el lograr que la verbalización del texto fluya sin pausas innecesarias e improcedentes que solo conducen a lastrar el diálogo, constituyen logros que os pido mantengáis a lo largo de la extensa temporada que vais a realizar.

Os lo he dicho ya, pero os ratifico que ha sido un placer trabajar con vosotros. Que me habéis transmitido el afán y el placer del teatro, la búsqueda del trabajo bien hecho, la honestidad en el desempeño artístico. Hemos sobrellevado muchas dificultades y problemas, pero lo que ahora guardo con nostalgia es la experiencia de esos ensayos intensos y largos, que nos han permitido llegar a nuestra meta. Desde la amistad y el cariño que os profeso, recibid mis felicitaciones, mi profundo agradecimiento, mi afecto y mi abrazo simbólico. El viernes estaré otra vez con mi pensamiento puesto en vosotros y confío en que me recordéis en algún momento.

Os quiero y os deseo un éxito renovado.

Juan Antonio

Jacqueline me envió su informe el día 30. Me contaba que había habido problemas técnicos en la representación del viernes, 26, y que los actores se contagiaron acuciados además por la fatiga que arrastraban y se desmayó el ánimo de algunos. La dimensión y características de la escenificación planteaba unas exigencias difíciles de soslayar. Hubo una vigorosa reacción de declarado compromiso por parte del elenco y al día siguiente se recuperó el tono de la representación. El 28 fue mejor todavía y hubo de nuevo bravos con el público en pie.

El 2 de diciembre, antes de las funciones de la semana siguiente, remití una tercera carta que contenía unas reflexiones respecto a la prosecución adecuada y mejorada de *El trueno dorado*:

Queridos colegas:

Sé que las representaciones de nuestro "Trueno dorado" del pasado fin de semana fueron dispares. Comenzaron problemáticas el viernes y concluyeron apoteósicas el domingo. Jaquelíne Ramírez, mi ayudante de dirección, con quien tengo frecuente y constante relación epistolar, me hizo el relato de los acontecimientos. Os transcribo unas frases referidas a la función dominical que me parecen sobradamente expresivas:

"La función del domingo fue aún mejor, le puedo decir que a mi parecer, después del estreno, esta ha sido su mejor función. El público estuvo realmente encantado y pienso que esto les ayudó muchísimo a los actores, pues se veían con gran energía y gozo en escena.

Me hubiera encantado que pudiera verla, pues estoy segura que la hubiera disfrutado tanto o más que yo. Me di cuenta que este espectáculo tiene mucho que dar y que la capacidad de sorprendernos cuando hay magia en escena es enorme".

Adriana Roel, Arturo Beristain y Miguel Flores me han confirmado lo mismo con expresiones muy certeras. Los dos primeros me hablaban de que se había recuperado la convicción y la energía, y que entonces se había hecho bien el trabajo y fluido la relación con los espectadores.

Cuando me despedí de ustedes tras el último ensayo general, les dije algo muy simple: "Os entrego el espectáculo, defendedlo y cuidadlo". Aquellas palabras es a las que apelo ahora para pedirles que pongan el máximo empeño en las tres funciones de esta semana. Se lo pido tan sólo como el director que ha trabajado juntamente con ustedes durante tres meses y que con ustedes ha construido este "Trueno dorado".



[Episodio 19]
El Trueno Dorado, episodio último: "Sigue el baile". (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

Puede haber cuestiones colaterales o aparentes que enmascaran el problema de fondo. Ustedes saben muy bien lo que dije en los ensayos, lo que confirmó la representación del domingo y se lo repito ahora: Lo que tenemos que conseguir es que el elenco tenga presente su convicción en lo que hace, y alta y firme su energía y concentración. Del desempeño de cada uno no tengo dudas.

Decía Meyerhold en un ensayo: "El peor enemigo del teatro es un espectador apresurado". En estos tiempos de prisa y tumulto muchos espectadores padecen este mal. Nuestro deber es contenerlos y llevarlos a nuestro terreno mediante el interés y la inquietud que logremos despertar desde la escena con lo que hacemos y como lo hacemos.

También les pido que estén atentos a las notas y consideraciones que les haga Jaqueline, pues en general son fruto de consultas que me hace y que concretamos. Ella tiene la responsabilidad artística tal y como dije en Guanajuato, en

tanto que yo como autor de la escenificación he depositado mi confianza en ella. Su tarea es difícil y espero y confío en que todos la ayuden.

Dentro de un rato cuando salgan a escena para esta nueva representación de "El trueno", tengan alto el ánimo, confíen en lo que hacen y agarren al público por las solapas desde el primer momento y no lo dejen escapar. Háganlo por ustedes como actores y también por el prestigio de la Compañía Nacional de Teatro de México.

Mucha suerte a todos y un abrazo.

Juan Antonio

Entre tanto, comencé a recibir correos de espectadores comentando lo que habían visto. Igualmente algunos actores me remitieron los que recibían. Tan sólo a manera de muestra recojo uno muy significativo, que me envío un espectador que había venido de Querétaro, aunque las demás fueron del mismo tenor.

Don Juan Antonio:

Saludos. El motivo de mi correo es expresarle mi sentir con respecto al *Trueno Dorado*. Tuve la oportunidad de estar en el D.F. y de poder asistir a presenciar su creación. Desearía poderle expresar por este medio todo lo que viví y experimenté al ver la obra. Créame sinceramente que fue una experiencia maravillosa, no sólo por lo que pude ver y sentir con la obra, sino por lo que me transmitieron los actores. Creo, sin lugar a dudas, que es lo más hermoso que he visto de teatro, porque se rescata algo que se está perdiendo que es el saberse expresar por medio de la palabra, ya que en estos tiempos todo es vía internet y entre menos palabras mejor. El manejo de un vocabulario exquisito, los silencios, las expresiones y las sensaciones es algo que se está perdiendo y esta obra rescata tan maravilloso medio de comunicación. Me parece que detrás de esta obra hay una mente brillante y un alma muy sensible que denuncia el sistema de una forma divertida y entretenida. Cuando salí de la función estaba realmente conmovido, ahora hablo desde mi pensar y sólo me resta darle la enhorabuena.

Luis Miguel Pérez
San Juan del Río, Querétaro

Las representaciones últimas de *El Trueno Dorado* en esta primera parte de la temporada concluían el día 12 de diciembre. El 9 remití una cuarta misiva a los integrantes del elenco, a modo de despedida provisional.

Queridos compañeros:

Sólo unas líneas para acompañar las tres últimas funciones antes del periodo vacacional. Sé que lo necesitáis. Han sido meses arduos y fatigosos con ensayos, representaciones, reposiciones y circunstancias diversas. Ahora tendréis tiempo de reponer fuerzas, de descansar, de atender asuntos que no pudieron resolverse, de restañar heridas, de nutriros espiritualmente, etc.

Deseo transmitiros todo mi reconocimiento por el trabajo que hicisteis y el que hacéis. Estoy seguro que las representaciones de este fin de semana tendrán el alto nivel a que nos habéis acostumbrado.

He recibido la carta espontánea de una espectadora. Deduzco que la envió tras asistir a la representación del día 4. La remitente es Nelia Someillán, que según he indagado es una actriz mexicana. Como lo que dice es suculento, os hago partícipes de su contenido.

5 de diciembre de 2010
Estimado maestro:

No puedo dejar de felicitarlo por su estupenda obra de teatro El Trueno Dorado, la cual disfruté en todos y con todos los sentidos. No deja de sorprenderme la innegable plasticidad del tiempo; con qué maestría logra usted que cuatro horas se nos acorten y se detengan en tan solo un pleno momento de gozo.

Un saludo afectuoso
Nelia Someillán

Os envío un abrazo fraterno, mis mejores deseos para vuestras vacaciones y que regreséis repuestos y con los motores reparados. ¡Mucho éxito de viernes a domingo!

Juan Antonio

La primera parte de la temporada se cerró a muy alto nivel. Confío que en enero, cuando se reanuden las representaciones, se mantenga el mismo espíritu, el mismo entusiasmo, energía y convicción que se ha dado hasta aquí.

Colofón

Reconozco que la escenificación de *El Trueno Dorado* era de una notable envergadura. Un proyecto de estas características sólo ha sido posible gracias a la voluntad decidida de la Compañía Nacional de Teatro de México y de las instituciones que la sostienen: Conaculta, INBA y FONCA, así como la contribución sustantiva del INAEM del Ministerio de Cultura de España y de la Embajada Española. Esa conjunción de esfuerzos ha propiciado que la propuesta se haya hecho realidad.

Diré más: sólo gracias a la Estructura de la CNT ha sido posible llevar a cabo esta escenificación, soy consciente de ello y me ratifico en la idea. Más allá de las dificultades que se han dado o han surgido, pocas veces he sido tratado con el respeto que allí me mostraron ni he sentido tan intensamente un explícito reconocimiento hacia mi trabajo.

Agradezco de forma especial la confianza depositada en mí por Luis de Tavira. Él fue quien me propuso escenificar una obra de Valle-Inclán y el iniciador de esta aventura. También quiero reconocer explícitamente el trabajo del elenco de *El Trueno Dorado.*

Su disciplina, entusiasmo, entrega y compromiso han sido un acicate en las tareas y forjado una estrecha confabulación en el fruto que hayamos obtenido. Muchos de los actores y actrices se han obligado a un desempeño artístico de notable esfuerzo y maestría, al tener que incorporar varios personajes. La mayoría lo han cumplimentado con una depuración exquisita y una solvencia excepcional.

Con todo ello quiero expresar mi agradecimiento a México, que me ha permitido llevar a la escena esta obra de Valle-Inclán que hubiera sido de difícil de realizar en otra parte. Fue un sueño. Un hermoso sueño que se hizo realidad y ahora se ve cumplido.

Gracias, México.



[Episodio 18]
El Trueno Dorado, episodio decimoctavo. En la imagen, El forense Rosillo (A. Weiss) y Don Fermín (E. Arreola) (Foto: Tomás Adrián)

Post scriptum

El jueves 24 de febrero, concluyó la primera temporada de *El trueno dorado*. Envié una carta a todos los componentes del elenco, y a quienes habían colaborado en su realización y difusión:

Madrid, 22 de febrero de 2011

Queridos todos:

No creáis que falto a mi decisión de no escribir más cartas colectivas haciéndolo ahora. Rompo aparentemente esta voluntad porque se trata de festejar las funciones de "El trueno dorado" que cierran la temporada en el teatro Julio Castillo. Y digo festejar porque eso es lo que pretendo, a fin de apagar la profunda melancolía que este hecho me produce.

En mi memoria evoco las primeras sesiones de trabajo en la sede de la CNT, cuando yo tenía que descubrir quienes eran ustedes, y ustedes saber cuando menos de mis propósitos artísticos. Tengo muy próximas y muy lejanas aquellas imágenes. Próximas porque iniciaron una andadura llena de afanes, de promesas, de quebrantos y de hallazgos. Lejanas porque ya el tiempo ha transcurrido y nos deja esa estela estuporizada de lo que se desvanece en el ayer. Pero

lo que sí puedo constatar es que no hay olvido, sino experiencia vivida que ha hecho puntual acomodo en mi memoria.

Vinieron después los meses de ensayos, los sustos, las zozobras, las dificultades, y en medio de aquello nuestro "Trueno" crecía y se explayaba como proyecto que se hacía realidad tangible. Y vino el estreno de Guanajuato, tan sobresaltado y problemático; y después más ensayos y el regalo teatral de disponer del Julio Castillo para mostrar nuestra aventura, para que nuestro relato escénico tuviera el espacio que precisaba para desarrollarse en plenitud.

La temporada nació aterida de frío y con la necesidad de afirmarse. Hubo vacilaciones e insidias que no favorecieron pero que no lograron derruir lo que se había construido con tanta voluntad, tanto esfuerzo, tanta generosidad y tanto rigor artístico por su parte. Y la temporada prosiguió afianzando la convicción y la confianza de ustedes, hasta lograr que el público se comprometiera con el espectáculo y mostrara sus plácemes con sus aplausos y sus vítores.

Me siento orgulloso de lo que han hecho, ya se lo dije pero lo reitero. Me siento privilegiado por la labor artística que han desarrollado, por su disciplina, su entusiasmo y su entrega generosa. Me siento honrado de considerar a muchos de ustedes amigos leales, con los que espero encontrarme algún día, aunque sólo sea para conversar apaciblemente mirando el horizonte, recordando nuestras viejas historias, nuestras cuitas, nuestros anhelos, nuestros éxitos y ante todo lo que la existencia nos ha deparado.

Van ustedes a dar las tres últimas funciones de la temporada. Quiero desearles ante todo mucho éxito y mucha satisfacción interior. Sé por experiencia que cuando un espectáculo concluye, algo se nos hiela en el corazón, algo deja de palpitar en nosotros, sentimos el espasmo doloroso de la realidad que se transforma vacío. Porque el teatro como tal sólo existe cuando lo hacemos y cuando ya no es así se nos convierte en quimera, en evocación, en memoria, pero el teatro ya no existe.

Ustedes estrenan de inmediato nuevos espectáculos y prosiguen su labor. No es mi caso. Yo necesito un tiempo de reflexión, de pausa, de sosiego del espíritu. Tengo mucho que escribir y que hacer y a ello me pongo. Pero siempre me perseguirá el aroma de esos escenarios en que creció "El trueno dorado", el frío que me heló los huesos, la desazón que provocaban los procesos y el enorme placer liberador de alcanzar la meta que nos propusimos.

Uno de estos días aparece el número de la revista ADE Teatro con su monográfico sobre nuestro espectáculo. Mi pensamiento está ahora en un libro que contenga textos que ya tenemos y numerosas fotografías unidas a las réplicas que les corresponden. Incluiremos todos los figurines y diseños, más testimonios y comentarios de espectadores, etc. Se trata de dejar para la historia un documento ponderado de lo que este trabajo ha sido.

Ahora que ustedes tendrán algo más de tiempo, invoco a los intérpretes que no han escrito a que lo hagan, para que pueda incluir sus reflexiones en este proyecto que intento poner en pie. También les envío en adjunto un listado de imágenes que faltan, por si alguno de ustedes tiene alguna foto que pueda colmar estas lagunas. Varios de ustedes lo han hecho ya y les estoy enormemente agradecido por su ayuda.

Y vuelvo al principio. Me resisto a abandonarme a la melancolía. A distancia y sin verlos a ustedes en el escenario, la tentación de que así suceda es mayor, más aguda la sensación de desarraigo respecto a lo que hicimos. Por eso sólo les pido que cuando caiga el último telón y nuestro "Trueno dorado" se extinga, me tengan un instante en su pensamiento y recuerden a quien trabajo con ustedes, en ocasiones sin sopesar adecuadamente sus fuerzas.

Les propongo que brindemos con el bebedizo que prefieran por haber alcanzado juntos la realización de un sueño, una quimera que se ha hecho palpable constatación. Que el futuro nos sea grato y nos encontremos nuevamente. En mi tiene un amigo que les añora. ¡Salud, compañeros! Un abrazo de afecto y amistad.

Juan Antonio

Me cuentan que fue un final feliz. Una representación con el teatro repleto, concentración máxima de los actores y aplausos y vítores al concluir. Yo tuve que conformarme y asistir de lejos a esta apoteosis. La actriz Adriana Roel que interpretó a la Marquesa Carolina, me escribió: "Creo que si hubieras estado presente la emoción hubiera sido grande y satisfactoria para ti". Sin duda lo fue a pesar de la distancia. Ahora me queda la nostalgia de un tiempo ido, de un trabajo arduo y tenaz que se hizo materia en este espectáculo, de haber podido trabajar con un elenco espléndido, disciplinado y versátil. Este placer ya nada ni nadie podrá robármelo y su huella y su recuerdo me acompañarán mientras viva.

El teatro siempre es hijo de su tiempo y está encadenado al tiempo en que se realiza. Nuestras vidas transcurren con él. Tras esta vorágine recupero el aliento, miro al horizonte buscando objetivos: estoy seguro de encontrarlos. Valle-Inclán con el que tanto camino he hecho, creo que seguirá a mi lado. Y una suave melancolía quedará anclada en el permanente recuerdo de esta producción insólita que ha sido *El trueno dorado*.

La vocal que va debajo del punto o De la naturaleza posible de la dramaturgia



A propósito de *El Trueno Dorado*, una dramaturgia sobre textos de Ramón del Valle-Inclán realizada por Juan Antonio Hormigón*

Manuel F. Vieites

**Valle-Inclán, Ramón del: El Trueno Dorado, adaptación y dirección de Juan Antonio Hormigón, México, Jus/ Compañía Nacional de Teatro, 2010. 256 págs.*

… corriendo el año subversivo de 1868…
Ramón del Valle-Inclán, 1997: 63.

Pese a los juegos de palabras utilizados en algunos países, entre ellos España, que no se sabe muy bien lo que ocultan, si ganas de guasa o cosas peores, no parece descabellada la idea de diferenciar los procesos de escritura dramática de los procesos de adaptación de textos para la creación teatral. Los alemanes, que con Lessing dan forma a esa diferencia substantiva, susceptible de ser analizada en la formación y en el ejercicio profesional, utilizan los términos *dramatiker*, para el autor, y *dramaturg* para el adaptador. Y en la mayor parte de los teatros europeos, sobre todo en los de Europa central, existe un departamento de Dramaturgia en el que unos y otros conviven en amable compañía, compartiendo tareas varias, desde la escritura a la traducción, y siempre elaborando trabajos previos sobre los textos con verdadera enjundia. Hay varios libros sobre el tema. Uno de ellos es el de Mary Luckhurst, *La palabra que empieza por D*, traducido por Ignacio García May al castellano; otro podría ser el editado por Bert Cardullo, *What is Dramaturgy?*, traducido al gallego por quien subscribe, sin olvidar el escrito por Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. La bibliografía existente en torno a este tránsito que va del texto a la escena (traducción incluida) es considerable, como bien se sabe.

De qué hablamos al hablar de dramaturgia

El título tan gráfico elegido por Juan Antonio Hormigón para su obra, nos ayuda a comprender la esencia de la dramaturgia, que, como su propia etimología indica, supone una suerte de trabajo sobre el drama, o acción, lo que vendría a ser una elaboración de la acción dramática, algo que sin duda realizan autores y adaptadores, si bien estos últimos con frecuencia lo hacen en función de un espectáculo en proceso de creación, en tanto pretexto, uno de ellos al menos, de una puesta en escena.



[Episodio 11]
La portera (M. Gómez), en el episodio undécimo de *El Trueno Dorado* "Un simón ante la casa del guardia" (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

No parece baladí la cuestión etimológica, pues hay profesiones en cuya denominación se integra el vocablo "logos", que

indica "conocimiento", y otras en las que se integra el vocablo "érgon" (raíz indoeuropea "uerg-") que implica acción o trabajo, y de la que derivaría el alemán "werk". Comparte etimología con otros vocablos como metalurgia, liturgia o cirugía, y en los tres casos es posible establecer una relación entre las actividades considerando su carácter procedimental, de intervención sobre algo y de manipulación y recomposición de ese algo, incluso partiendo de la idea de amalgama de diversos elementos. Carácter procedimental al que no es ajeno el conocimiento, el "logos" del drama y de muchas otras cosas.

La Dramaturgia sería aquella disciplina que se ocupa, entre otros ámbitos, de la preparación del texto de la representación; ese texto que, en tantas y tantas ocasiones, y pese al acoso de la imagen, constituye uno de los elementos centrales de significación de un espectáculo. Basta con mirar las carteleras de los teatros de todo el mundo (los canónicos y los alternativos) para tomar conciencia de que el supuesto fin del texto está lejos, pues, de momento, los seres humanos seguimos (re)construyendo la experiencia con palabras. Mantiene relaciones evidentes con otras disciplinas próximas como la Filología o la Teoría literaria, que le ofrecen un considerable potencial heurístico a través de múltiples herramientas de exégesis y hermenéutica textual, pero también en las disciplinas artísticas que le son propias al teatro como la Dirección de escena, la Interpretación o la Escenografía, entre otras.

Es esto algo sobre lo que vale la pena insistir pues con frecuencia parece como si todo hubiese ocurrido al revés, es decir, como si la Filología y la Teoría Literaria hubiesen tomado sus herramientas de la Dramaturgia. Antes al contrario, es ésta quien ha tomado de las filologías y de las ciencias literarias, y de la literatura y la cultura, la mayor parte de sus principios y procedimientos, al menos todos aquellos que se vinculan con el análisis y la interpretación textual o con el tránsito entre modos literarios, un proceso tan antiguo como la propia civilización, pues ya en Grecia se producían transferencias entre los diferentes géneros de lo literario. Señalo todo esto por hacer justicia histórica a autores como Roman Jakobson, Viktor Shklovski, Boris Eichembaum, Vladimir Propp, Mijail Bajtín, Osip Brik, entre tantos y tantos otros que promovieron el estudio sistemático de la obra literaria, estudios en los que habrán de beber teatristas insignes, desde Vsevolod Meyerhold hasta Bertolt Brecht, y sobre cuya obra, entre otras aportaciones, se habrían de construir disciplinas como la semiología del teatro, la teoría teatral, la teoría dramática o la crítica teatral.

Ahora bien, existen diferencias notables entre el trabajo que sobre el texto realizan un filólogo, un estudioso de la literatura y un dramaturgista. Mientras los dos primeros realizan una lectura especializada, en función del campo de procedencia y del marco disciplinar en que se sitúan (desde los estudios formalistas hasta las ciencias de la conducta, y no sólo), el tercero realiza aquello que hemos denominado "lectura liminar", en tanto supone el primer paso en el inicio de un nuevo proceso creativo, la creación de un espectáculo teatral. Y utilizamos el concepto "liminar" tanto en su acepción básica, preliminar o umbral, como en aquella que consideran autores como Victor Turner, que tanto ha escrito sobre la antropología de la representación; una representación con la que vincula el concepto de "liminalidad", derivado del latín "limen", que tendría que ver con un tránsito entre otros dos estados (Schechner, 1992).

Hacerle la "dramaturgia a un texto" supone un tránsito: adaptar ese texto preexistente en modo literario (o periodístico, icónico…), para ese nuevo proceso de creación que supone un nuevo modo: la escenificación. Aparece entonces el texto como uno de los elementos de significación de un conjunto mayor, siendo la escenificación una nueva creación, autónoma e independiente, que supone un nuevo proceso de expresión y comunicación que implica una forma diferenciada de recepción, pues no leemos. Por eso, los mejores teatros del mundo contratan personas para hacer esos trabajos (se denominen asesores literarios, o se denominen dramaturgistas), dado que la adaptación de un texto parte siempre de una exégesis y de una hermenéutica del mismo; en efecto, la finalidad es iluminar el texto, sus zonas oscuras, y dotar a sus significantes de nuevos significados, en ocasiones incluso desconocidos para su autor o autora.

Al hablar de esa "comprensión" nueva del texto, no olvidamos aquello que decía Pinter de los suyos y en relación a su supuesta incapacidad para explicarlos allá por 1971: "I can sum up none of my plays. I can describe none of them, except to say: That is what happened. That is what they said. That is what they did", y que en mi humilde opinión supone una de las más lúcidas, honestas y sensatas declaraciones que un autor pueda hacer sobre su obra, en tanto éste nunca tiene todas las claves de ella (a veces con tantas latencias). Pero como también explicaron los integrantes de la Escuela de Constanza (H. R. Jauss, W. Iser…), sus precursores (R. Ingarden), o sus coetáneos (U. Eco), el texto se reconstruye siempre en la recepción, que es cuando adquiere sentido para alguien, y los sentidos que construye el lector no siempre son los que construye el autor, y por aquí

asoma esa idea tan poderosa y tan interesante en dramaturgia y escenificación que es el "horizonte de expectativas" (Warning *et alia*, 1989).

Siguiendo alguna propuesta de Lubomir Dolezel (1999) podríamos llegar a considerar que la dramaturgia fuese una transducción, y siguiendo a Gérard Genette (1982) podría ser transmodalización, si bien no es este el momento de caminar por sendas tan interesantes, aunque debamos señalar que la dirección de escena, como quieren algunos académicos, en ningún caso sería transducción o transmodalización, en tanto implica un nuevo proceso de creación diferente del literario.

En muchos de esos países europeos, en los teatros en los que habitan dramaturgos y dramaturgistas, se elaboran y en ocasiones se editan libros fantásticos en los que se recrea todo el proceso de análisis, interpretación y adaptación textual, y diseño espectacular. Una práctica que en España se ha seguido con desigual fortuna. En bastantes ocasiones esos trabajos suponen un material magnífico para analizar, describir, explicar y comprender en qué consiste la dramaturgia, en tanto proceso de adaptación y reescritura textual. Destacamos los dos procesos señalados, la adaptación y la reescritura, pues, en efecto, "hacerle la dramaturgia" a un texto supone en buena medida reescribirlo, algo en lo que destacaron tantos excelentes literatos, desde Plauto y Terencio hasta Séneca. Y aquí es donde la dramaturgia se aproxima todavía más si cabe a la literatura, pues la transmodalización siempre supone el uso de palabras y el uso de modos de elaborar el discurso literario, y muchos de esos procedimientos provienen de la retórica y han sido documentados por filólogos insignes como Heinrich Lausberg.

Claro que puede ocurrir que no guste especialmente la palabra que cabría utilizar para designar al profesional que se ocupa de realizar las diferentes labores que implica la dramaturgia. En efecto, parece que no satisface especialmente el vocablo "dramaturgista", e incluso entre los redactores del diccionario de la RAE no provoca entusiasmos, aunque ante otros vocablos con menos recorrido se les suben los colores. Cosas de este país que habitamos. Pero también tenemos dentistas, periodistas, estilistas, ebanistas, economistas, recepcionistas, electricistas, chapistas, taxistas, ortodoncistas, documentalistas, dietistas, socorristas o tramoyistas, sin que ninguna de esas denominaciones suponga demérito para su reconocimiento social o profesional. Hay, evidentemente, escritores que escriben textos y también los adaptan, del mismo modo que hay dramaturgistas que sólo operan en el ámbito de la dramaturgia y no se dedican a la literatura.

Sería cosa de mérito realizar una genealogía de la palabra en nuestra lengua, para compararla con la de otros idiomas. En inglés por ejemplo, tenemos "writer", "playwright" o "dramatist", para hablar del escritor de dramas. Pero, con todo, también es cosa de este país que habitamos, y cosa antigua, el no ser precisos con las palabras. Así, a diferencia de lo que ocurre en otros países, existe un notable batiburrillo con los usos de la palabra "teatro". No hemos sido capaces de diferenciar, ni siquiera en los usos académicos y científicos, aquello que es teatro, arte escénica, y aquello que es literatura dramática, arte literaria, e incluso hemos adoptado la costumbre de decir "función" cuando debiéramos decir espectáculo. En lengua inglesa, por ejemplo, una "history of the theatre" es una historia del teatro, es decir, del acontecer escénico. Aquí puede ser cualquier cosa, menos eso justamente. El problema no está pues en las palabras sino en los usos inadecuados que les conferimos, y en los que además insistimos.

Punto de partida de la dramaturgia de *El Trueno Dorado*

El caso que ahora nos ocupa, la presentación de "una dramaturgia" realizada por Juan Antonio Hormigón con varios textos narrativos de Ramón del Valle-Inclán, para con ellos elaborar el texto dramático de un espectáculo teatral, bien nos puede servir como ejemplo y muestra de todo cuanto acabamos de decir, y para considerar lo que va del texto a la escena, o lo que implica ese trabajo dramatúrgico previo a la puesta en escena que acaba por ser mucho más que una simple transmodalización, pues supone crear, en buena medida, el armazón de lo que podríamos denominar el texto espectacular. Y decimos texto espectacular pues está concebido para ser espectáculo, sin que por ello deje de ser literatura. Y en ese texto espectacular asoma con fuerza esa voz textual que nosotros denominamos en su día "dramaturgista ficticio", voz que se superpone a esa otra voz, la del "dramaturgo implícito", que todo texto dramático siempre contiene. Y esa voz del dramaturgista ficticio es la que nos recibe en la primera chanza del texto:

> Cuando los espectadores entran en la sala, el primer término del escenario está ocupado por una serie de peleles o fantoches que cuelgan de una larga soga....
> En primer término y tamaño más reducido al que le corresponde en la realidad, vemos un caballo de feria con un general ataviado con el uniforme...
> Tras los avisos correspondientes y tras hacerse el os-

curo en la sala, la luz se centra en el general a caballo. A su lado aparece un hombre con una muleta y una castiza de Lavapiés.

Como vemos, el texto espectacular ya prefigura un espectáculo por hacer, y más en este caso, en el que la figura del dramaturgista empírico y la del director de escena coinciden en la misma persona. En algunos casos la dramaturgia incluso se puede entender como el diseño del espectáculo virtual, en el que intervienen creadores diferentes, y que a través de los ensayos deviene en espectáculo histórico, que se actualiza en cada una de las funciones, por lo que entendemos que tiene muy poco sentido hablar de función debiendo decir espectáculo.

El Trueno Dorado sería entonces el título de un texto espectacular que Juan Antonio Hormigón compone a partir de la materia narrativa de varias obras escritas en modo de novela y debidas a Ramón del Valle-Inclán, y que ahora nos llega publicado como texto dramático. Decimos texto espectacular porque es más que texto dramático, aunque éste esté contenido en aquél, y por eso las voces de un narrador implícito que pasa a ser dramaturgo implícito, y la voz del dramaturgista ficticio, se combinan y complementan en este nuevo texto, en función de las decisiones que toma el dramaturgista en su diseño textual y espectacular (Vieites, 2008). El cuadro que sigue nos muestra las diferentes voces, con sus correspondencias, en uno y otro caso:

mucho de creación literaria, ya que toda "dramatización" implica (re)elaborar un nuevo discurso literario en modo dramático. Y si bien no es oro todo lo que reluce, en este caso estamos ante un brillante ejercicio de dramaturgia, pues leyendo este texto que ahora nos llega, es decir, el texto adaptado, parece que sea la voz del propio Valle la que nos lleve por las serpenteantes veredas del grotesco esperpento que fue nuestra historia en aquellos meses previos a la revolución de 1868.

El Trueno Dorado fue novela inconclusa de Don Ramón. Había imaginado el escritor gallego una saga titulada *El Ruedo Ibérico*, integrada por tres series y un total de nueve novelas. Al final sólo escribió la primera serie, si bien la última novela de la misma quedó inconclusa. Nos referimos a *La corte de los milagros*, *Viva mi dueño* y *Baza de espadas*. Como decimos, *El Trueno Dorado* quedó apenas en proyecto. Como recuerda Gustavo Fabra Barreiro, se publicó por entregas, práctica habitual en la época y muy propia de Valle, en el diario madrileño *Ahora* entre el 19 de marzo y el 23 de abril de 1936, poco después de su muerte, un 5 de enero del mismo año.

En aquel magno proyecto, *El Ruedo Ibérico*, Valle quería recrear los hechos acaecidos en España desde los últimos días del reinado de Isabel de Borbón hasta la Restauración Borbónica, sin olvidar los años en que España fue República, la Primera.

VOCES QUE HABLAN Y DICEN			
VOCES DE LA NOVELA		VOCES DEL DRAMA	
Narrador empírico	R. del Valle-Inclán	Dramaturgo empírico (transmodalizado)	R. del Valle-Inclán, activado por J. A. Hormigón
Narrador implícito	Vive en las novelas, y nos traslada un mundo que conoce pues lo habita	Dramaturgo implícito (transmodalizado)	Transita de la novela al drama en función de las decisiones de los dramaturgistas empírico e implícito
Personajes	Viven en las novelas	Personajes	Viven en el drama
		Dramaturgista empírico	J. A. Hormigón
		Dramaturgista implícito	Recompone discursos
		Dramaturgista ficticio	Imagina un espectáculo

De todo lo dicho cabría deducir que la dramaturgia es, en efecto, una disciplina, en tanto tiene principios teóricos y procedimientos prácticos, y es una de las que, en nuestra visión de la Teatrología (Vieites, 2010), habría que situar entre las disciplinas de la creación escénica; pero también puede ser un arte, en tanto tiene mucho de oficio literario, tiene

Todo terminaría, como en realidad terminó, con la independencia de Cuba. Sobre la génesis, edición y fortuna de *El Ruedo Ibérico* se han escrito numerosos estudios en los que se muestra la tendencia de Valle a reciclar y reelaborar sus textos y a componer y recomponer unidades mayores con los mismos. Así, *El Trueno Dorado* vendría a ser una reelaboración de

aquellos tres episodios que forman parte de la materia narrativa del libro tercero de *La corte de los milagros*, el titulado "Ecos de Asmodeo". Ahí tenemos noticia de la farra que arma la murga de Adolfito Bonifaz en La Taurina, del desconsuelo de los Torre-Mellada ante la conducta de su hijo Gonzalón, y de la visita que la Marquesa de Torre-Mellada, en compañía de Feliche y de su fiel Cayetana, realizan al barrio donde vive Carballo, el guarda moribundo víctima de la pobreza pero también de la miseria moral de una nobleza de suyo montaraz. En total son XXI escenas breves las que integran ese proyecto inacabado, de los que el lector de *La corte de los milagros* ya tenía noticia en su esencia, y que suponen el punto de partida para una nueva narración en la que a buen seguro personajes traídos de otros relatos y festejos habrían de dar continuidad a la fiesta.

Es éste el punto de partida para el texto que ahora comentamos, si bien Juan Antonio Hormigón incorpora también a su proyecto de dramaturgia algunos otros episodios de *La corte de los milagros*, en especial los contenidos en el libro primero, "Aires Nacionales", y en el segundo "La rosa de oro". Con toda esa materia narrativa como elementos substantivos, y con algunos otros añadidos, entre ellos algunas frases del propio dramaturgista, se compone el texto que presentamos y comentamos.

El trabajo dramatúrgico en *El Trueno Dorado*

Consta *El Trueno Dorado*, en adaptación de Juan Antonio Hormigón, de dos partes. La primera más centrada en los episodios que tienen lugar en salones de palacios y reservados de tabernas, y la segunda más orientada a recrear la vida de aquellos barrios populares en que se hacinaban desgracias y oprobios. En la primera parte encontramos un preludio y diez episodios, entre los que se intercalan siete interludios; en la segunda son nueve los episodios y tres interludios. La trama se configura pues en base al esquema que sigue, en el que colocamos entre paréntesis la procedencia básica de la materia dramática, si bien en algunos casos hay fragmentos coincidentes, sobre todo los que provienen de "Ecos de Asmodeo" y de *El Trueno Dorado*; en otros, alguna frase de *La corte de los milagros* viene a complementar los diálogos construidos desde *El Trueno Dorado*:

PARTE PRIMERA
Preludio (*Aires nacionales*).
Episodio primero. La rosa de oro (*La rosa de oro* y texto del adaptador).
Episodio segundo. Confidencias en el camarín de la Reina (*La rosa de oro*).
Episodio tercero. El Salón de Gasparini (*La rosa de oro*).
Interludio primero (*Aires nacionales*).
Episodio cuarto. El salón del trono (*La rosa de oro, Réquiem del Espadón*).
Interludio segundo (*Aires nacionales*).
Episodio quinto. El baile (*La rosa de oro*).
Interludio tercero (*La rosa de oro*).
Episodio sexto. El salón de la Marquesa Carolina (*Ecos de Asmodeo, Réquiem del Espadón*).
Interludio cuarto. Coplilla (*Réquiem del Espadón*).
Episodio séptimo. Lecciones de flamenco (*Ecos de Asmodeo*).
Interludio quinto (*Aires nacionales*).
Episodio octavo. Robo de capas (*Ecos de Asmodeo*).
Interludio sexto. (*Ecos de Asmodeo. Aires nacionales*).
Episodio noveno. La Taurina de Pepe Garabato (*El Trueno Dorado. Ecos de Asmodeo*).
Interludio séptimo (*Aires nacionales*).
Episodio décimo. El Palacio de Torre-Mellada (*El Trueno Dorado*).
PARTE SEGUNDA
Episodio undécimo. Un simón ante la casa del guardia (*El Trueno Dorado. Letra de jota popular*).
Interludio octavo (*Aires nacionales*).
Episodio duodécimo. El patio de la casa del guardia (*El Trueno Dorado*).
Interludio noveno (*Aires nacionales*).
Episodio decimotercero. El cuarto del moribundo (*El Trueno Dorado*).
Episodio decimocuarto. Otra vez el patio (*El Trueno Dorado. Aires nacionales*).
Episodio decimoquinto. El velatorio (*El Trueno Dorado*).
Interludio décimo (*Aires nacionales*).
Episodio decimosexto. La Presidencia del Consejo (*Réquiem del Espadón. Ecos de Asmodeo*).
Episodio decimoséptimo. Herencia africana (*Ecos de Asmodeo*).
Episodio decimoctavo. La celda de don Fermín (*El Trueno Dorado*).
Episodio decimonoveno. Sigue el baile (Texto del adaptador).

Hasta aquí una breve exposición de los aspectos básicos de la composición de la trama y de las relaciones de la materia narrativa con la materia dramática, si bien insistimos en que se trata de un análisis centrado en lo esencial. Cabría hacer, en efecto un estudio comparado para ver como el texto fuente se integra, o mejor configura el texto meta, pero no es ese nuestro objetivo. Sí lo es considerar el proceso de trasvase de materiales que desarrollan el dramaturgista empírico y el implícito, en tanto decisiones de calado para el producto final.

Entre otros mundos que queramos considerar en *La corte de los milagros* hay cuatro espacios que resultan especialmente característicos de aquella época que Valle-Inclán quiere recrear, y que son fundamentales en la configuración espacial de *El Trueno Dorado* como texto dramático resultante. En primer lugar el palacio real donde habita la Reina, luego el palacio en que cohabitan los Torre-Mellada, después el colmado llamado La Taurina, y finalmente aquel conventillo situado en una calle angosta de tabernuchos y empeños habitado por el lumpen de las grandes urbes. Mundos que configuran lo que Mijail Bajtín (1989) definiría como cronotopo, con sus personajes y sus relaciones sociales. Hay en el conjunto una continuidad espacio-temporal, temática, formal y coral que muestra con claridad la atmósfera que se respiraba en España en aquellos años aciagos de represión, muerte y tanta frivolidad. En el programa de mano del espectáculo homónimo estrenado por la Compañía Nacional de Teatro de México en 2010, el director de escena Juan Antonio Hormigón avanza algunas ideas de lo que se encontrará el público:

> El mosaico social que este texto nos propone, explicita el sentido amplio y contradictorio de la anécdota. Los cachorros de la aristocracia cometen un asesinato por capricho, por prepotencia, por sentirse impunes. Esta noción de impunidad debido a las connivencias con el poder real, constituyen el verdadero hilo conductor de la trama.

La trama se divide en dos grandes bloques, como se dijo. En el primero, los hechos y ese gran mosaico que nos muestra el estilo de vida y las andanzas propias de una aristocracia poderosa, y en el segundo las consecuencias de los actos de los primeros y las connivencias entre el poder real y la justicia. Se ofrece así un duro contraste entre el lujo y el dispendio sin escrúpulos de la primera parte ("¿Qué se puede hacer con dos millones?", brama la jefa de la familia Borbón), y la desolación de la segunda, tanta que incluso la voz meliflua de la Marquesa Carolina se permite una queja, "¡Es horrible como vive esa gente!". Y se produce todavía un contraste mayor si consideramos aquellas dos escenas en que el mundo de palacio se congrega en torno a la figura de Isabel de Borbón. La primera para recibir la denominada Rosa de Oro, condecoración concedida por Pío IX, Pontífice del Estado Vaticano, y la segunda para cerrar con un baile el divino jolgorio, baile en el que "la Reina y Bonifaz se ciñen sin reparo". Contraste muy duro pues entre la pulsión vital de una aristocracia sólo preocupada por sus intrigas de poder y sus instintos más primarios, y un pueblo que sufre tanto el desgobierno como el mal gobierno.

Un pueblo representado también por las voces de los interludios. Proviene la materia de la que se apropian estas voces del primer libro de *La corte de los milagros*, el titulado "Aires nacionales", integrado por XVI fragmentos de varia extensión que yo me atrevería a calificar de "apólogos", y en los que se nos ofrecen estampas diversas de aquel tiempo en que España fue como trapo del que tiraban unos y otros en direcciones opuestas, o juguete con el que enredaban los más fuertes. Algunos investigadores señalan que tal vez Valle lo habría compuesto como prólogo general de *El Ruedo Ibérico*, pero su materia no coincide con la cronología que aquel proyecto querría abarcar. Sirve, en cualquier caso, para mostrar la dimensión más política, crítica y comprometida de la mirada de Valle y su posicionamiento ante la realidad. Su lectura, todavía hoy, resulta reconfortante. Por eso nuestro dramaturgista implícito sitúa siete interludios en la primera parte y tres en la segunda, pues no se trata tanto de equilibrar cuanto de contrastar, y si bien hay un marcado contraste entre las dos partes del conjunto, ese mismo contraste se percibe igualmente entre los interludios y los episodios de la primera parte, como ya se nos anuncia en ese "Preludio" que muestra personajes de mérito como peleles o fantoches, muy en la línea del grafismo popular de aquella época. Esos interludios, en los que asoma frecuentemente la voz de dos personajes populares, una castiza y un hombre con muleta, son pues el necesario contrapunto para que los espectadores no olviden que la vida muelle de aquella aristocracia infame se mantenía con la sufrida existencia de un pueblo que jamás bajo el Borbón fue soberano. Así el Interludio primero comienza de la siguiente guisa:

> LA CASTIZA.- ¡Pegar fuerte!
> EL DE LA MULETA.- La rufa consigna bajaba de las alturas hasta la soldadesca, que relinchaba de gusto porque la orden nunca venía sin el regalo del rancho con chorizo, cafetito, copa y tagarnina.

El Trueno Dorado que ahora nos llega como texto no sólo recrea aquel episodio que Valle retoma

de "Ecos de Asmodeo", sino que recupera otros materiales ya citados, para mostrar el mosaico social, el cronotopo, en toda su riqueza y extensión. Pues, en efecto, los trágicos acontecimientos de La Taurina y el posterior desarrollo de los hechos sólo se podían explicar en un país en el que unos pocos mandaban, y mandaban mucho, y la plebe callaba y obedecía. Y mandaba la aristocracia, el ejército, el clero, los iluminados o la justicia, todos con idéntico propósito.

Manteniendo la pauta marcada por el propio Valle y que tanto caracteriza su obra narrativa o dramática, el dramaturgista implícito crea una trama integrada por episodios que se pueden considerar como estampas, y sigue en esa dirección la estructura de un "Stationendrama", que en tanto se asemeja a la de los retablos góticos, que muestran escenas en la vida de personajes importantes en la historia de la iglesia romana. Esa estructura episódica será uno de los rasgos dominantes de las propuestas de Bertolt Brecht para una nueva creación dramática asentada en una dimensión épica. Y en Valle igualmente asoma esa visión épica de la existencia, ese modo épico de mostrar.

Una trama asentada en episodios normalmente presenta una mayor fragmentación de la fábula, pero también puede provocar aquella focalización plural de la que hablaba Darío Villanueva, al existir diferentes puntos de vista y perspectivas en la recreación de la acción dramática, si bien por encima de todas ellas tendremos siempre la mirada de ese narrador implícito, transmutado en dramaturgo implícito por obra y gracia del dramaturgista, que tanto apuesta por la deformación, la animalización o lo grotesco; y de nuevo asoman las propuestas analíticas de Bajtín (1987) en torno al medioevo, época que en España se prolonga hasta hoy mismo. Y esa mirada asoma, a veces como superpuesta, en todos los episodios, pero especialmente en los interludios. Una trama episódica que estaría en consonancia con aquella mirada al mundo "fuera de geometría" que Valle nos propone en *La lámpara maravillosa*. Trama episódica y óptica deformadora serían dos de las características básicas del conjunto, a las que sumamos una tercera, la heteroglosia, en tanto el lenguaje es instrumento de expresión y de comunicación, pero también de dominación como se muestra y demuestra de forma magistral en la salmodia última de *Divinas palabras*.

Contrastes y contrapuntos que también operan en el plano de lo que Hormigón denominaba "mosaico social", y que suele ser una de las características que mejor definen la literatura de Valle-Inclán, cual es su capacidad para mostrar la dimensión más coral y al tiempo plural de la sociedad; una heterogeneidad que, sin embargo, afirma más si cabe la idea antes citada de cronotopo. Todos los personajes se complementan porque los unos son espejo de los otros, y es que éste supone a aquél y viceversa, porque donde hay un opresor siempre hay una masa de oprimidos, de igual modo que donde hay un rico siempre acaba por asomar un mar de pobres. Y como ya es habitual, aparecen grupos e individuos, lo que le confiere al



[Episodio 9a]
El Trueno Dorado, episodio noveno I. "La Taurina de Pepe Garabato". En la imagen. Perico el maño (E. Arzate), Luisa la Malagueña (G. Betancourt), Toñete (A. Reyes) y Carmela, otra Daifa (M. Giménez). (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

texto una marcada polifonía, la perspectiva plural que nos muestra la realidad vista por sus habitantes, en ópticas diversas.

Son, en efecto, muchas las voces que se destacan en ese mosaico, y todas nos ofrecen su perspectiva de aquel momento crucial; en ocasiones de forma colectiva y otras de forma individual. Entre ellas la de Adolfito Bonifaz, la de su hermana Feliche Bonifaz, la de Don Teodolindo Soto, la del zapatero Roque, la del forense Rosillo o la de Don Fermín, y sabemos que

el listado se queda corto, pues los personajes de este texto dramático suman casi cien, y entre ellos también asoma con timidez el Marqués de Bradomín. Destaca igualmente el diálogo cuasi final entre aquellos dos últimos personajes, y la frase postrera del filántropo anarquista "¡El látigo sólo puede hacer esclavos!". De este modo, aparecen retratadas, con trazos gruesos, aristocracia, ejército, curia, iglesia y pueblo llano (aunque no soberano). Y así se conforma esa mirada panorámica que se complementa todavía más en los interludios en los que asoman voces que proclaman a los cuatro vientos la dimensión de la catástrofe social y humana que acompañó el transcurrir de la regencia borbónica a lo largo del siglo XIX, proclama que bien se podría resumir en estas dos voces, del Interludio primero y del noveno, respectivamente:

> EL DE LA MULETA.- Entre tricornios y fusiles, por las soleadas carreteras, cuerdas de galeotes proletarios caminan a los presidios de África.
> (...)
> LA CASTIZA.- ¡Y todo lo exigía el restablecimiento del orden! Se zurró con tan generosa voluntad y se quebraron en la fiesta tantas varas, que se peló de floresras Castilla.

Estamos ante un texto que recupera y potencia algunas de las características más singulares de la obra narrativa de Valle y que tanto contribuyeron a la renovación del género. Hablamos de la circularidad, de la simultaneidad y de la fragmentación, principios ajenos a la causalidad y a la estructura secuencial de la narrativa naturalista, lo que sumado a esa perspectiva plural y a la heteroglosia, acaban por conferir al texto una notable dimensión épica que provoca un marcado extrañamiento, efecto al que también contribuyen los usos del lenguaje, ese principio de des-automatización sobre el que tanto escribieron los formalistas rusos (Erlich, 1974) y que Valle, ajeno por completo a aquellas elucubraciones de filólogos magníficos, explora a su manera. Con todo, leyendo su obra por extenso y por intenso, podemos ver como Valle-Inclán afirma principios básicos de la visión que los formalistas tenían de la poesía como arte esencialmente verbal.

Algunos procedimientos en dramaturgia

Interesan los procedimientos que se utilizan para convertir la materia narrativa en materia dramática, en tanto nos ofrecen una primera visión de cómo opera eso que hemos denominado dramaturgia en la configuración del texto dramático que habrá de ser el texto del espectáculo. Todo texto dramático se configura en un estilo, incluso en varios, por lo que sus elementos de significación pueden ser varios, como lo pueden ser los procedimientos con los que se elabora la materia dramática. En nuestro caso, es importante recordar que, como señalaba José Manuel García de la Torre (Valle, 1997: 33), el gallego parece querer mostrar, más que narrar, con lo que en su obra predominan diálogos y fragmentos narrativos que tienen la función y la apariencia de acotaciones dramáticas, lo que facilita el tránsito del discurso desde los textos fuente al texto meta.

Los textos procedentes de "Aires nacionales" son tratados unas veces, las más, como antífona alternada y no cantada entre dos personajes (La Castiza y El de la Muleta), y en algún caso al modo de un coro griego en el que cada integrante dice una parte; dos procedimientos que se podrían considerar como monólogo alternado y como monólogo coral. Ya hemos considerado algún ejemplo del primer caso, y en el segundo podemos recuperar el Interludio décimo, aquel en el que las gentes del pueblo, las que habitan la corrala paupérrima en el que agoniza el pobre Carballo, dicen un texto que proviene de los fragmentos XIII y XIV del libro citado:

> ZAPATERO.- Entre tricornios y fusiles, cuerdas de proletarios sospechosos de anarquistas acechaban por todas las carreteras de España.
> LA CASTIZA.- En los páramos y soleadas camperas se atribulaban con el pensamiento de la muerte. Aletea su pensamiento en una noche de recelos y penas.
> EL COCHERO.- Caminan esposados, taciturnos. Cargan escuetos atillos sobre los hombros, y con miradas de través acechan las dañinas intenciones de los tricornios.

En otras ocasiones se utiliza el mismo proceder pero para construir diálogos en los que desaparece ese carácter de salmodia. Véase así como el recuento del narrador en la novela *El Trueno Dorado*, deviene voz del personaje en el drama homónimo:

> Don Teo había comenzado su vida de apagacirios en el oratorio del Caballero de Gracia. Allí sirvió como correo en las intrigas apostólicas y saltó al ruedo del mundo con una credencial de cabo del Resguardo. Le empapelaron por un gatuperio y escapó a Portugal. Archivado y olvidado el proceso, regresó cantando fados en acompañamiento de vihuela. Se anunció como memorialista y profesor de solfeo. Fue músico de café y corista de zarzuela.
>
> DON TEO.- (*Sonríe*) *Así me declaro, pero mi* vida *ha sido agitada. Comencé* de apagacirios en el oratorio del Caballero de Gracia. Allí *serví* como correo en las intrigas

apostólicas y *salté* al ruedo del mundo con una credencial de cabo del Resguardo. *Me* empapelaron por un gatuperio y *escapé* a Portugal. Archivado y olvidado el proceso, *regresé* cantando fados en acompañamiento de vihuela. *Me anuncié* como memorialista y profesor de solfeo. *Fui* músico de café y corista de zarzuela…

En cursiva aparecen las transiciones entre el estilo indirecto y el estilo directo, uno de los procedimientos más utilizados en el proceso de dramaturgia, que permite mantener casi intacto el discurso del autor original al punto de que el texto resultante pareciera ser obra del propio Valle-Inclán.

En otras ocasiones los fragmentos narrativos se utilizan como acotaciones, es decir, como texto secundario, en bastantes sin gran intervención del dramaturgista implícito (o del dramaturgista ficticio), como ocurre en el episodio cuarto, titulado "El Salón del Trono", que se configura con el inicio del fragmento VIII del libro segundo de *La corte de los milagros*, el dicho "La Rosa de Oro":

El besamanos estaba señalado para las tres de la tarde, pero comenzó lindando las cuatro. La clara luz de la tarde madrileña entraba por los balcones reales, y el séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados, evocaba las luces de la Corte de Carlos IV.

La mutación hace aparecer en el fondo unas gradas con los dos sillones reales y el dosel. Dos leones a los flancos. Suena la música.
El besamanos estaba señalado para las tres de la tarde, pero comienza lindando las cuatro. La clara luz de la tarde madrileña entra por los balcones reales. Irrumpe un lucido cortejo de palaciegos. La clara luz de la tarde madrileña entra por los balcones reales, y el séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados, evocaba las luces de la Corte de Carlos IV.

De nuevo aparece la voz del dramaturgista ficticio, señalando cuestiones relativas al hipotético espectáculo, en tanto la voz del dramaturgista implícito realiza las adaptaciones textuales necesarias. En la misma escena aparece una nueva voz, la del Mayordomo de Protocolo, que va anunciando la llegada al besamanos del cortejo de palaciegos, recuperando aquellos fragmentos del texto narrativo en los que se menciona, con su nombre, su presencia.

La Dramaturgia es una disciplina, y es objeto de docencia e investigación en universidades y escuelas superiores de medio mundo. Y es una disciplina artística que configura un importante campo profesional en el que confluyen diversos campos, o que nutre diferentes campos de la creación cultural, desde las artes escénicas a las audiovisuales. Como toda disciplina tiene su dimensión teórica, su dimensión metodológica y tecnológica y sus concreciones prácticas. Pero también es un arte, sobre todo cuando los dramaturgistas hacen honor a su profesión, pues no sólo se trata de dominar los principios del saber y del hacer, sino también los del hacer de una determinada manera y no de otra, y es entonces cuando ética y estética van de la mano. Como siempre la clave está en hacer que lo más difícil parezca lo más sencillo, y para eso no basta con aplicar procedimientos; es necesario ser capaz de visualizar el espectáculo resultante del diseño en proceso y progreso. A eso nos invita este trabajo de Juan Antonio Hormigón que tiene la rara virtud de que la figura y el genio de Valle asomen por todas partes.



[Episodio 14]
Episodio decimocuarto de *El Trueno Dorado*: En la imagen, La Sofi (C. Mastache) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

Coda

Se cumple el 75 aniversario de la muerte de Valle y a día de hoy este escritor tan notable no ha conseguido alcanzar el estatuto que se otorga a los clásicos, pues lo clásico pareciera ser lo que proviene de siglos pretéritos. Sin embargo, si hemos de considerar aquello que denota e incluso connota la palabra "clásico", creo que Valle-Inclán debiera figurar entre los más notables ingenios de nuestras letras.

Decía Hormigón en el programa de mano del espectáculo que "ni las instituciones ni la gobernación española actuales tienen nada que ver" con las que se mostraban en escena, o con las que se recrean en el texto, si bien señalaba que siguen siendo habituales en nuestra sociedad determinadas formas de comportamiento, sobre todo las de las clases dominantes, y son más que la política. Cabría hablar de la iglesia, de la justicia, del poder financiero, de medios de comunicación... El comportamiento de unos y otros, y las consecuencias de sus actos, nos indican que el tiempo en que todos ellos desearían vivir de forma perenne es aquel del antiguo régimen, en el que las fuerzas dominantes en tiempos de Isabel de Borbón reclamaban reacción, tradición y mano dura. Y en esa capacidad para transcender su propio tiempo histórico y seguir siendo un referente en el momento presente radica también la radical actualidad de Valle-Inclán y su manifiesta modernidad, por lo que se le puede considerar doblemente clásico.

Leyendo este texto magnífico que Juan Antonio Hormigón recupera para mayor gloria de Don Ramón, no podemos dejar de pensar que aquellos "aires nacionales" preñados de inmundicia que soplaron en España durante tantos y tantos años, siguen soplando y en la misma dirección, infelizmente. Y ya no cabe gritar con el cochero "¡Viva la república! ¡Viva la soberanía nacional!", pues bien pudiera ser que, de hacerse ese reclamo realidad, acabáramos teniendo al frente de una tal institución la prolija caterva de neos ultramontanos que nunca dejarán de pensar que "¡El mundo se arregla pegando fuerte!", y que ya asoman con deseos de venganza; y es que el siglo XX fue tan parecido al XIX que asusta pensar lo que será el XXI en esta tierra en la que sólo falta extender el cultivo del banano para afirmar definitivamente lo que somos.

Bibliografía

Bajtín, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

Cardullo, Bert (ed.) (2003): *Leccións de dramaturxia*, Vigo, Galaxia.

Cuesta Abad, José María & Jiménez Heffernan (eds.) (2005): *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.

Dolezel, Lubomir (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.

Erlich, Victor (1974): *El formalismo ruso*, Barcelona, Barral.

Hormigón, Juan Antonio (2002): *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena (I y II)*, Madrid, Publicaciones de la ADE.

Hormigón, Juan Antonio (2010): "*El Trueno Dorado*: Un sueño hecho realidad", programa de mano del espectáculo, Compañía Nacional de Teatro de México.

Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Luckhurst, Mary (2008): *La palabra que empieza por D*, edición de Ignacio García May, Madrid, Fundamentos.

Schechner, Richard (1992): "Victor Turner's Last Adventure", en Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.

Valle-Inclán, Ramón del (1975): *El Trueno Dorado*, edición de Gustavo Fabra Barreiro, Madrid, Nostromo.

Valle-Inclán, Ramón del (1986): *Sonata de primavera, Cuento de abril, La corte de los milagros*, edición de Mercedes Etreros, Madrid, Plaza & Janés

Valle-Inclán, Ramón del (1997): *La corte de los milagros*, edición de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán, Ramón del (2010): *Narrativa completa*, introducción de Darío Villanueva, Madrid, Espasa.

Valle-Inclán, Ramón del (2010): *El Trueno Dorado*, adaptación y dirección de Juan Antonio Hormigón, México, Jus/Compañía Nacional de Teatro.

Veltrusky, Jirí (1990): *El Drama como Literatura*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

Vieites, Manuel F. (2008): "El personaje dramático: aspectos generales". En Juan Antonio Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Ediciones de la ADE.

Vieites, Manuel F. (2010): "De la Teatrología". En Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Ciudad Real, Ñaque.

Warning, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.

El Trueno Dorado: Notas de una espectadora



Erandi Rubio Huertas

[Esperpento]

- *Hecho grotesco o desatinado.*
- *Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado.*
- *Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.*[1]

I

La primera vez que asistí a la puesta en escena de *El Trueno Dorado*, en el marco del Festival Internacional Cervantino, en el Teatro Principal de la ciudad de Guanajuato, pensé que esta, era una obra que debía de verse. Aproveché la ocasión para presenciarla desde el segundo piso, de donde me aseguraron, podía apreciar mejor la escenografía, las coreografías y el conjunto en general de la obra. Debo decir que quedé gratamente asombrada.

La obra de Ramón del Valle-Inclán, adaptada y dirigida por Juan Antonio Hormigón con la Compañía Nacional de Teatro de México, es una gran producción, un agasajo actoral, visual y sonoro. Si uno es capaz de ponderar la duración -cuatro horas en total- y dejarse sorprender, obtendrá una experiencia inquietante y memorable.

II

El argumento de la obra teatral se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX y comienza con la ceremonia de entrega de la "Rosa de Oro", distinción de la curia romana hacia la reina española, Isabel II. Junto a tan honorable dignidad, el nuncio papal envía una bula que autoriza a la reina a tener relaciones extramaritales sin remordimiento de conciencia. En el transcurso de los festejos, Isabel pide al general Narváez, funcionario en quien más confía, que le de un cargo palatino a Bonifaz, su nuevo capricho amoroso. De aquí se desprende el meollo de la trama. Este sujeto es de "los grandes de España", un hombre despreocupado y parrandero, *trueno,* al que poco le importan los problemas de su caótica nación, sumergida en intríngulis políticos, económicos y religiosos.



[Episodio 4]

Episodio cuarto de *El Trueno Dorado.* En primer término, La Reina y El general Narváez (Foto: Tomás Adrián)

Luego Bonifaz y sus compañeros de juerga roban las capas de un par de transeúntes nocturnos. El humilde guardia Carballo, quien pretendía cumplir con su deber, llamando al orden, es arrojado por el mismo Bonifaz desde la ventana de la taberna. La familia formada por cuatro pequeños y una mujer bebedora de aguardiente, queda arruinada tras la muerte de Carballo. La madre de Gonzalón Torre-Mellada y la hermana de Bonifaz, desean aliviar la

[1] Consultado en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=esperpento

culpa por la mala obra de sus parientes y llevan un auxilio para la viuda y los deudos del guardia. Al llegar a la vecindad del barrio de Lavapiés se dan cuenta de la vida miserable en la que está sumida la mayoría del pueblo español. El crimen de Bonifaz es solapado por la alta sociedad y por la propia reina, que presume a su amante frente a la complicidad de confesores, funcionarios y allegados. Finalmente, la impunidad triunfa sobre la justicia y las leyes. El crimen de un gandul, protegido de Isabel II, es aceptado y "olvidado" entre la alta sociedad española, pues ese, era el tipo de entretenimiento al que los "señoritos" estaban acostumbrados desde hacía siglos y estaba implícitamente permitido.

III

El primer cuadro del drama que comienza con Isabel II que recibe la "Rosa de Oro" acompañada del Legado papal, el padre Claret, sor Patrocinio, el príncipe consorte, su pequeño hijo y el resto de la corte, pareciera salido de los pinceles de Goya en su época de pintor de cámara. Como espectador, uno tiene la sensación de ser testigo de la ceremonia en la magnífica capilla del palacio real que combina los dorados, los mármoles rosados y blancos, los terciopelos y la gran cúpula alegórica que remata el espacio. El escenario es espectacular; cada detalle, por mínimo que sea, está minuciosamente cuidado. Los asistentes a la ceremonia real lucen sus galas más vistosas. Rasos, tafetanes, sedas; brillantes, moños y encajes. El espectador forma parte del boato de la corte española decimonónica, hipócrita y cursi, cómplice de las intrigas políticas que se tejen mientras se celebra un acto que poco tiene que ver con la fe y la espiritualidad cristiana.

El siguiente cuadro muestra lo más exquisito de la corte: el besamanos oficial, los bailes, los vestidos, los abanicos, los peinados altos, los guantes, los tacones... Todo ello se funde en el entorno arquitectónico que nos sitúa en un gran salón de palacio, ostentoso, iluminado y con música que acompaña el vaivén de los gestos, los ademanes y los flirteos. Al final de la fiesta, todos acuden a la tertulia de los Torre-Mellada. El espacio se vuelve mucho más íntimo, pues todo permanece a media luz. En el siguiente cuadro la juerga transcurre en el escenario en penumbra. Todo se simplifica. La transición compositiva se reduce a dos muros que representan la taberna. Un contemporáneo ahorro de recursos, que finaliza el primer acto en casa de los Torre-Mellada.

Con sus intervenciones entre los distintos cuadros, los personajes de "El de la muleta" y "La castiza" conducen el progreso de la trama. Ellos representan al pueblo, son la voz de la mayoría: narran las causas del descontento social, describen el estado de miseria, abatimiento e ignorancia en que se haya el pueblo español, que se debate entre los adeptos a la monarquía, el liberalismo y el constitucionalismo; la masonería, la anarquía y las ideas socialistas; el catolicismo y la superchería.

Luego del intermedio, aparece una estructura gigantesca. Es la corrala, el lugar donde habitan los pobres, una vecindad desvencijada y destartalada en la que moran la viuda y los hijos del guardia. La suciedad y la precariedad de la vivienda son palpables, el aspecto lúgubre y melancólico de los maderos desvelan el abatimiento del lugar. El escenario vuelve a transformarse con Carballo agonizante. Como en un cuadro del barroco del siglo XVII, la viuda, los niños y las mujeres humildes lloran al guardia. Muestran la desgracia de la condición humana, la fragilidad de la existencia y la jodidez de la miseria, sumidos en un claroscuro tenebrista.

El final de la obra expone la obtusa decadencia de la reina, a su amante y los miembros de la corte, quienes al compás de un vals, van cayendo uno a uno en el centro de la corrala, frente a los ojos de los pobres, testigos impotentes del mal uso del poder, de la corrupción y la banalidad de sus autoridades religiosas y civiles; títeres de la realeza vulgar y torpe de una reina ignorante y frívola.

IV

Debo decir que *El Trueno Dorado* me parece una propuesta audaz y contemporánea. Audaz, porque la Compañía Nacional de Teatro, adscrita a las instituciones culturales del estado mexicano, tiene el valor y la entereza de realizar esta puesta en escena que pone en evidencia las tensiones, los juegos políticos y los problemas sociales, que si bien están situados en un contexto decimonónico, en la España en crisis, viejo imperio decadente, son parte de nuestra cotidianidad. Contemporánea, porque aborda problemas y situaciones que vivimos actualmente en nuestro país, resultado de la política de un estado represor y pusilánime, similar al vertido por la pluma de Valle-Inclán en la corte de Isabel II.

Con la puesta de *El Trueno Dorado* en el otoño de 2010, en mi país, la palabra **esperpento** ha cobrado un significado esclarecedor. Aunque el esperpento se ha vinculado a lo feo, a lo deformado, éste, más bien, se refiere a lo peor y lo más grotesco que posee el género humano -como me explicaba mi madre- aunque esté revestido de aparente belleza. Ahora,

más que nunca, considero que estamos sumidos en lo esperpéntico. Pareciera que el pudor ha desaparecido de nuestro vocabulario y de nuestras acciones. Lo grotesco se ha apoderado de los caminos, de los pueblos, del campo y de los campesinos; de las ciudades, de los automovilistas y de los transeúntes; de los políticos, de las instituciones, de los guardianes del orden y de nosotros mismos.

Realidad desgarradora aquí en la ciudad y en el campo. Valle-Inclán pareciera exagerado. Lamentablemente no lo es. Cuántas veces hemos escuchado "la realidad supera a la ficción" y en nuestro país, la violencia, la impunidad y la ausencia de pudor, actualmente, han superado la ficción con creces.

La palabra **impunidad**[2] otra de las palabras que se ha vuelto constante a partir de mi experiencia con *El Trueno Dorado*, es uno de los hilos conductores de la trama. "Falta de castigo" es el significado que le da el diccionario de la Real Academia y precisamente la falta de castigo moral -no en un sentido religioso ni demagógico- jurídico, eclesiástico y social es lo que predomina en la realidad actual. Lo frívolo y superficial de la individualidad imperante en nuestro tiempo, nos vuelve testigos mudos, cómplices de los que ostentan el poder y pasan por encima de todo y de todos. Tal y como sucede en una obra esperpéntica, somos actores de una trama viciada, llena de lugares comunes que se repiten sin cesar hasta que no despertemos de esta farsa social, política, económica y demagógica que en la actualidad vive el mundo. Esto es lo que muestra *El Trueno Dorado*.

[2] http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta, página de la Real Academia Española, consultada el 12 de diciembre de 2010.


75
ANIVERSARIO
Valle
Inclán